

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportja és az Artpool Művészetkutató Központ együttműködésében.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

LEHETETLEN REALIZMUS

Szerkesztette: Kürti Emese, Markója Csilla, Bardoly István

HÍVÓSZÓ – LEHETETLEN REALIZMUS

Klaniczay Júlia – Kürti Emese – László Zsuzsa Lehetetlen realizmus	5
György Péter Fragmentumok, esettanulmányok, a nagy elbeszélés hiánya, kérdése	6
Mélyi József Rendszerváltás, 1983 – A továbbélő nyolcvanas évek	13

MERIDIÁN – INTÉZMÉNY ÉS RENDSZERVÁLTÁS

Kürti Emese „Ne kérdezz, válaszolj!” – Az Aktuális Levél szerepe és módszertana a nyolcvanas évek magyarországi kultúrájában	22
László Zsuzsa A fogalmak áramlása – A magyar neoavantgárd lehetetlen realizmusa a rendszerváltás előtt és után	36
Lázár Eszter – Székely Katalin Rebels – Művészeti akadémiák és a rendszerváltás Kelet- és Közép-Európában	56
Timár Katalin Akkor és most – A képzőművészeti intézményrendszer utópiáiról	72
Barkóczy Flóra A világháló utópiája – Internet és képzőművészet viszonya a rendszerváltást követő időszakban	78
Huth Július Salonviták – A Múcsarnok és a művészsövetség a rendszerváltás folyamatában	92

FAGYÖNGY – A KÉPEK CSALÁDJA

Zrinyifalvi Gábor

103

Az ember által alkotott képtípusok egyedülállósága; A képek családja

Klaniczay Júlia – Kürti Emese – László Zsuzsa

LEHETETLEN REALIZMUS

2019 májusában Horváth Sándor azzal a javaslattal kereste meg az Artpool Művészeti Kutató Központot, hogy saját panellel csatlakozzunk a több magyarországi kutatóintézet¹ által közösen szervezett *1989 és a rendszerváltás: a társadalmi cselekvés lehetőségei* konferenciához. Erre a felkérésre született az Artpool 2001-es projektjének² a címét felidézve a *Lehetetlen realizmus – művészeti utópiák ütközése a valósággal a rendszerváltás előtt és után* című koncepciónk, mellyel több, a művészet és a társadalomtudományok összefüggéseivel foglalkozó kollégát megkerestünk, a következő kérdésekkel: Milyen (lehetetlen) utópisztikus elképzelések fogalmazódtak meg a képzőművészet területén és határterületein a rendszerváltás előtt? Miből eredt a rendszerváltás időszakának az optimizmusa? Milyen kísérletek történtek utópisztikus elképzelések realizálására a rendszerváltás környékén? A rendszerváltás után létrejövő új kontextusokban miért bizonyultak újra lehetetlennek ezek az utópisztikus modellek? Vannak-e példák a „lehetetlen” megvalósítására?

A felhívásunkra számos izgalmas előadás-javaslat érkezett, ezekből állítottuk össze a Szegeden, 2019 novemberében megrendezett nagyszabású konferencia összesen hét előadásból álló dupla Artpool szekcióját. Itt, valamint a konferencia más szekcióiban elhangzott előadások és az azokat követő viták olyan fontos, kibeszélhetlen kérdéseket vetettek fel, hogy szükségesnek éreztük, hogy egy publikációban dokumentáljuk az elhangzottakat. Így kerestük meg Markója Csillát azzal az elképzeléssel, hogy az Artpool panelt még Huth Július a *Rendszerváltás a művészetben – 1989 és a rendszerváltás hatása a kortárs képzőművészeti intézményrendszerre* című szekcióban³ bemutatott előadásával kiegészítve egy *Enigma* különszámot állítsunk össze. Bízunk benne, hogy 2020-ban egy még beláthatatlan és radikális rendszerváltás küszöbén is relevánsak és inspirálók lesznek az itt közölt esettanulmányok az utópisztikus gondolkodás túlélési lehetőségeiről.

¹ Szegedi Tudományegyetem ÁJTK Politológiai Tanszék, MTA BTK Történettudományi Intézet, MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, ELTE BTK Új- és Jelenkori Magyar Történeti Tanszék, Eszterházy Károly Egyetem Történettudományi Doktori Iskola, 1956-os Intézet Alapítvány, SZTE ÁJTK Statisztikai és Demográfiai Tanszék.

² *LEHETETLEN REALIZMUS, az áramlás és a fogalmi művészet vidéke*, 2001, P60, Budapest.

³ Elnök és felkért hozzászóló: Szőke Annamária.

György Péter

FRAGMENTUMOK, ESETTANULMÁNYOK, A NAGY ELBESZÉLÉS HIÁNYA, KÉRDÉSE

1. A NAGY NARRATÍVA – A LEHETETLEN REKONSTRUKCIÓ

Harminc év után szinte teljes konszenzus van a *Nulladik óra* kijelölésének elkerülhetetlenségében, függetlenül attól, hogy az – ki ne tudná – nyilvánvalóan utólagos konstrukció. Jónéhány, azt megelőző, fontos nyilvános esemény, különböző tüntetés után Nagy Imre és társainak újratemetése lett – egy másik adódó kifejezést is említve – a D Day. 1989 június 16-a, a Hősök terén, s azt követően az Új Köztetető várostól távoli 301-es parcellájában zajlott le. Utóbb az egész napot, illetve a médiateret betöltő szimbolikus aktust követően még hosszú hónapok teltek el az egypártrendszerben, s az MSZMP politikai szerepe ugyan már számos kérdést vetett fel, de a párt 1989 októberéig még létezett. Az új társadalmi rendszer alkotmányos intézményei fokozatosan, csak 1990 május 23-án, a szabad választásokat követően, az Antall-kormány megalakulása, majd augusztus 3-án Göncz Árpád köztársasági elnökké választásával, s azt követően jöhettek létre. Azaz még több mint egy év telt el, amelyet tekinthetünk átmeneti periódusnak, s amelynek története önmagában is több, mint figyelemre méltó. Ami a rendszerváltás közjogi, intézményes átalakulásának lezárását illeti, azt 2020 augusztus 3-án lehetne vagy kellene megünnepelni, de attól tartok, senki sem fogja ezt tenni. Mindaz, amit ma rendszerváltásnak hívunk, számos olyan, megtörténtük után semmibe vett vagy utóbb kanonizált eseményből állt, amelyet hosszú éveken át rendezett össze részben az emlékezet, részben a történettudományos logika kényszere egyetlen történetté, hosszú tartammá, kauzális lánczá. Tehát az 1989-ben, az Ellenzéki Kerekasztal márciusi megalakulásától, a harmadik Köztársaság október 23-án történt bejelentéséig megtörténtektől: Nagy Imre és társainak újratemetése részben a Hősök terének szimbolikus térré való sikeres átépítése, részben az ott elhangzottak élő egyenes adásban történt közvetítése miatt vált végül a visszafordíthatatlan fordulópont ma is érvényes metaforájává.

Holott az igazi kérdés az, hogy mi történt másnap, mikor és egyszerre ért-e véget az a mindennapi élet, amelynek keretei jóval lassabban és bonyolultabban kerültek felszámolásra, illetve tűntek el maguktól, mintsem azt a kronológia, a nagy elbeszelés érzékelhetővé tenné. Azaz nem tudjuk, hogy a rendszerváltás mikor kezdődött el, és azt sem, hogy mikor fejeződött be, hiszen számos kezdete és ugyanúgy számos vége van, sok helyen, eltérő módokon. A kontinuitás/diszkontinuitás nem egyetlen séma szerint működött, hanem számos helyi világban, élettörténetek közti szerződésekben, egymástól gyakran részben-egészében függetlenül.

2. AZ ÉSZREVÉTTLEN PÁRHUZAMOS ESEMÉNYEK: EGY PÉLDA

Az utólagosan összerakódó, s mindent átíró nagy történet értelemszerűen elfedi, láthatatlanná teszi mindazt, ami akkor még érvényes, valóságos volt, tehát az új társadalom eltérő mértékben, más-más tempóban és módon hódította meg, vette birtokba a különböző társadalmi tereket, az eltérő léptékeknek megfelelően a párhuzamosan működő helyi kultúrák még ép vagy összeomló világait. A Múcsarnokban például 1989 június 14-én mutatták be a *Művészet helyett művészet: hét képzőművész Moszkvából* című, július 16-ig nyitvatartó kiállítást, melynek plakátján egy lefűrészelt végű lövedék volt látható, amelyen cirill betűkkel ez állt: BOT, azaz „íme”, latin betűkkel viszont *bot*. Következésképp nem magától értetődő, hogy úgy kövessük-e az utólagosan összerakódó kronológiát, mintha azt valóságnak tekintenénk, tehát az 1989 körüli időkben történeteket annak megfelelően illeszteni be egy ok-okozati láncba, ami aztán, akár tetszik, akár nem: visszamenőleg – már akkor is létezett. Mert nem erről volt szó. Az utólagosan megteremtett kronológia, illetve retroaktívan működésbe léptetett ok-okozati összefüggésrendszer számos tévedéshez, kisebb-nagyobb interpretációs válsághoz vezethet, de a legfontosabb, és kritikára érdemes következménye mindennek, az a kulturális terekről, az eltérő léptékű világokról, a párhuzamos valóságok mintázatáról, azok állandóan átalakuló hálózataról való tudomást sem vétel.

3. PROGRESSZÍV PROVINCIALIZMUS

Szegeden vagyunk. Ebben a városban az összes, a helyi képzőművészetben ismerős, vagy pusztán lokálpatrióta lakos magától értetődően ismeri Vinkler László nevét. Az 1912-ben született, 1980-ban elhunyt művész, mint az 1982-ben megrendezett, végül a városi Móra Ferenc Múzeum mellett a budapesti Nemzeti Galériában is bemutatott emlékkiállításának katalógusában Németh Lajos írta róla: „Szegedről az egész világot tekintette át – és nemcsak a saját korát, hanem az egész emberiségét.” Mindenesetre az első egyéni bemutatkozására Budapesten 1959-ben, az Ernst Múzeumban került sor, s halála után két évvel a másodikra. Mindössze az a kérdés, hogy amikor itt, Szegeden beszélünk a képzőművészet átalakulásának helyi fejzeteiről, miért is elkerülhetetlen, hogy megemlítsük például a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Kovalovszky Márta és Kovács Péter munkássága alatti korszakát, tehát az általuk a hetvenes évektől bemutatott, s kanonizált Schaár Erzsébettől, Vajda Júlián, Ujházi Péter, Hübner Arankán, Haraszty István, Hencze Tamáson, Veszelszky Bélán, Péreli Zsuzsán, Keserü Ilonán, Szilvitzky Margiton át Deim Pál, Gedő Ilkától, Szenes Zsuzsáig tartó művészek sorát. Vajon nem lenne érdemes egy hasonló listát felidézni, még pontosabban, létrehozni a szegedi Móra Ferenc Múzeum azonos évtizedeiből, pusztán azért, hogy mégis szert tegyünk valamennyi szerény tudásra, amikor ebben a városban hangzanak el a mondataink, 2019 novemberében? Azaz attól tartok, a rendszerváltás művészettörténeti kronológiája és topográfiája köszönő vagy épp beszélő viszonyban sincsenek egymással.

A lokális kontextusokban, az úgynevezett kisvilágokban (ugyan hol van azok határa) történtek csak akkor játszottak szerepet a nagy elbeszélésekben, ha azok igen erősen, olykor direkt módon kötődtek a Budapesten történetekhez, mint azt Székesfehérvár, Szentendre, Pécs, Hatvan, végül Szombathely, s némi késéssel Dunaújváros múzeumainak, kiállítási intézményeinek példája mutatta volt. Azaz nem sokat beszélünk, írtunk, *horribile dictu* gondolkoztunk azon, hogy mit jelentett s jelent az a közhely, hogy minden kulturális tér eltérő, egymásról gyakran alig követhető módon tudó, egymásra ható, és részben független hálózatokból áll, azaz: a különböző távolságokra lévő végpontok sokféle módon történő összeköthetőségéből. S az eltérő hálózatok más-más kulturális mintázatot rajzolnak ki.

Mintha nem is látnánk túl a művészettörténet a nagypolitika által legitimált határain. Ugyan *elvben* tudjuk, hogy mit jelent a kulturális antropológia, és mit a mikrohistória, de közben mégsem vesszük figyelembe a kulturális és művészeti földrajz leckéit, a mikrorégiók határait, mintha még mindig nem mutatnánk kellő érdeklődést a lokális szcénák művészei, illetve kulturális közegei, kontextusai iránt: a hálózati kultúra kizárólag akkor és csak akkor tűnik fel a rendszerváltás történetében, ha az importtermékek, a nagy eszmék, divatok, korszerű áramlatok jelennek meg abban, azaz „a jól informáltság” történeteit mondjuk el újra és újra. Miközben itt van a szemünk előtt mindaz, amit *progresszív provinciális művészetnek nevezhetünk, amelynek a jelentőségét nehéz túlbecsülnünk*. „Mindössze” az a kérdés, hogy a művészettörténeti, elméleti transzferek kategóriáinak megfelelően vagy a kulturális regionalizmusok tapasztalatai mentén rajzoljuk-e meg a térképeinket. Csúpan egy, az eltérő léptékű összefüggések sorát kínáló példát említenék meg. Közel ide, Hódmezővásárhelyt él a Tanárképző Főiskola volt professzora, igazgatóhelyettese, Hézsó Ferenc. Ugyan nem magától értetődő-e, hogy ha róla beszélünk, akkor egyben a tanítványairól is szót ejtünk? Vagy semmibe vesszük munkásságát, s továbbra is átnézünk azon a világon, amely igencsak létezik, ha tudni akarnánk róla. Így a Vásárhelyi Őszi Tárlatokon, melyeket igazán érdemes megtekinteniük mindazoknak, akiket érdekel a kortárs művészet regionális – provinciális – esztétikai valósága. A nem ideológiai/politikai és divatkövetést jelentő doktrínák mentén megjelenő festészeti különbségek kérdéséről beszélünk.

4. ADALÉKOK A MAGYARÁZATOKHOZ

Hajdu István az Új Művészet 1990. évi 1. számában közölte utóbb forrásértékűvé vált *Szemérmetlen magyarázatpróba* című tanulmányát, amelyben a szocializmus évtizedeinek áttekintésekor, már írása elején megemlítette a regionális vásárhelyi iskolát, a hatvanas évek elejének függetlenséget ígérő és teremtő műhelyét. Innen lépett tovább Csernus Tibor, Szabó Ákos, Lakner László szürnaturalizmusa, a Zuglói Kör francia, német hatástörténeti összefüggései, majd a neoavantgárd közösségek munkái, közös fellépései felé. Az írás kritikai visszhangja elég éles volt. Keserü Katalin szerint semmiféle új információt nem tartalmazott, míg Szegő György, Beke László a maguk modorában, érvrendszerében fontosnak tartották azt. Hajdu amúgy

félreérthetetlenül a neoavantgárd világában volt otthon, de túl azon ott volt még a tájékozottság kérdése is, s ezt a két szemléletet nem bölcs, ha összekeverjük. Pontosan látta, hogy míg a művészek értelemszerűen megengedhették maguknak, hogy a szubkultúrájuk határait nagyon komolyan vegyék, addig a kritikusok azok átjárására, ha tetszik, azokon való áttekintésre hivatottak.

5. TEHÁT EURÓPA?

Ugyanakkor az 1990-es évvel az első nyilvánosságban is feltűntek az addig csak szamizdatban létező, tehát a nagy társadalomban evidenciaként ki nem mondható, azaz még nem emancipált kulturális közösségek, amelyek az otthonosság ígérétét hordozták olyan távolságokban, magasságokban, amelyekről addig nem eshetett szó. Az első alkalommal 1989. október 13-án megjelent *Magyar Napló* – első oldalán az *Írók lapjaként* határozta meg önmagát – a finom kulturális különbségek létének tudomásulvételét, s egyben az azoktól való nagyvonalú eltekintést demonstrálta, s ez önmagában is több, mint figyelemreméltó volt. A lap – ugyancsak az első oldalon – hirdette állandó munkatársait (Csalog Zsolt, Ilia Mihály, Konrád György, Mészöly Miklós, Nádas Péter, Szőcs Géza), akik létükben és munkásságukban egyaránt az államszocializmustól való távolságtartást érzékeltették, ugyanakkor együttes jelenlétük nemkívánatos örökségként tekintett vissza a népi/urbánus ellentétre. Ráadásul a ritka sűrű első oldalon nagybetűkkel, kérdőmódban állt a hirtelen, nem várt módon közelivé vált remény kérdése: *Tehát Európa?* Az illusztráció egy pompeji falfestmény: *Európa elrablását* ábrázolta. S nyilván számos véletlen egybeesése, egy aktuális kiállításkritika eredményeként az első számban szerepelt egy írás Major Jánosról. Majd harminc évvel, és pár héttel később talán okkal tekinthetünk a kölcsönös reményeken alapuló tágas tér pillanatnyi magátólértetődőségére. Major munkásságának értelmezésében a zsidóság épp annyi szerepet játszott, amennyit a képei megengedtek és megköveteltek, ugyanis témájuk összefüggött ezzel. Hosszú évtizedekkel később Major – egy róla szóló könyv tehetséges fiatal írója szerint – zsidó művészként szerepel, ami abszurdum. Amint Kertész Ime is különbséget tett aközött, hogy ugyan valóban gyakran a zsidókról ír, de attól ő maga, ugyan miért is lenne az, túl származásának nürnbergi törvények szerinti jelentésén. Amúgy a *Magyar Napló* 1989 és 1994 között volt a *tágasság iskolájának* lapja, de ez sem volt kevés.

6. SZEMTANÚK

1991 szeptemberében, mindössze hatvanegy évesen elhunyt Németh Lajos, a korszak kulcsfontosságú művészettörténésze. Halála után pár hónappal, 1992 januárjában az *Új Művészet*ben jelent meg a Képzőművészeti Szövetség átszervezésére tett javaslata, melyet a Művelődési Minisztérium Tanácsadó Testülete előtt mondott el az előző év júliusában. Németh álláspontjának lényege az állami cenzúra esztétikai/politikai legitimációt monopolizáló intézményrendszerének megszüntetése, szabad tagszervezeteket koordináló metapolitikai struktúrává való átalakítása volt, amely a szabad-

piaci társadalom körülményei között segítette volna a képzőművészek érdekvédelmét, anélkül, hogy jogot formált volna az esztétikai, a stíluskülönbségek osztályozására. Németh bölcs szövege harminc évvel később is teljes mértékben aktuális. Tehát a számos közéleti, szakmai funkcióval bíró, azokat feladatnak és nem hatalmi lehetőségeknek tekintő Németh azon kivételes kevesek közé tartozott, akik pontosan látták, hogy a liberális kapitalizmus viszonyai egyszerre vetnek véget az állami esztétika monopóliumát fenntartó intézményeknek, illetve a szubkultúrák azok általi elnyomásának, azaz a politikai marginalításban élők esztétikai heroizmusának, amely-nél részben nyomasztóbb, részben abszurdul kényelmesebb, ugyanis vitathatatlan morális fölényt garantáló helyzetet nehéz elképzelni. A Szövetség autonóm tagszövetségekké való átalakításának programja megfelelt a Kállai Ernő Kör programjának is. (Lám, egy jó példa az autonóm tagszövetségekre.) 1991 októberében Zsenyén tartott konferenciájukról a fájdalmasan fiatalon meghalt Chikán Bálint számolt be az *Új Művészet* hasábjain: *A provincia megszűnik, a régió marad* című írásában. Ezen a talán ha húsz ember jelenlétében megrendezett találkozón szinte teljes egyetértés volt abban, hogy a kritikai regionalizmus fogalma, azaz intézményrendszerének kidolgozása elkerülhetetlennek tűnik, s ez egyben a nyugati művészeti világgal való autonóm párbeszéd lehetőségének kidolgozását is ígérte volna. S persze aztán ez sem történt meg.

A kritikai regionalizmus Kenneth Frampton szerint az ellenállás építészétét is jelentette. Frampton kérdése összefügg a megoldhatatlannak tűnő, ugyanakkor megoldandó paradoxonnal, tehát a (mindenestül) modern lét és az eredet(i) forrásokhoz való visszatérés problémájával. Más kérdés, hogy Paul Ricoeurtól (nem) függetlenül olykor csak nehezen tudjuk megmondani, hogy mit is jelent mindez. Egyidejűleg eleget tenni az univerzális civilizáció, és a háttérbe, az emlékeztörténetbe szorult civilizáció együttes követelményrendszerének. Vajon ebben az értelmezési keretben a progresszív provincializmus példáiként fér-e meg egymás mellett az 1986-ban Szigetszentmiklóson felépült, s nem sokkal később lebontott *Munka-Tett Kocsmá* radikális avantgárdot és munkáskultúrát egyszerre szolgáló épülete és belső tere, illetve Makovecz Imre 'organikus'-nak nevezett, majd „szekuláris államvallássá” tett építészete, a kulturális terek feletti kötelező dominanciájának ideológiája. S nem ugyanezt a paradoxont kell-e észrevennünk a Vásárhelyi Őszi Tárlat és az F. Kovács Attila által tervezett, ugyanabban a városban álló, 2006-ban átadott épület emlékezetpolitikai giccsének példáján? Az Őszi Tárlat az esztétikai függetlenség és hagyomány közti egyensúlyok átalakulására folyamatosan reflektáló intézmény, míg a látványos *Emlékpont* épp olyan teátrális, mint amilyen üres. Makovecz munkásságát utóbb az önisméltás uralta, tehát az organikus „népi” vagy épp autentikusnak tekintett építészeti metaforái egyre nyomasztóbbá váltak, míg F. Kovács Attila posztmodern és a dekonstrukciót egyszerre használó művei, az élesen ideológiai-politikai intézmények valóságának építészeti díszletekkel történő elfedésének példáiá lettek, s ez akkor is lehetetlen helyzetet teremt, ha a „Sorsok Háza” architektúrája látványosan „ízléses” politikai horrort idéz. *Csak az a baj, hogy a „Sorsok Háza” fogalma nem más, mint Holokauszt-tagadás.*

Komor kérdés, hogy a politikai-ideológiai díszletté váláson túl, a radikális eklektikának nem kell-e ugyanúgy helyt adnunk a kritikai regionalizmus normarendszerében, mint a lokalitás és modernitás közti egyensúlyt kereső és teremtő Őszi Tárlatnak? Vajon a lokalitással semmiféle párbeszédet nem kereső építészetnek, a mégoly provokatív posztmodern giccsnek nincs-e helye a kritikai regionalizmus értelmezési keretei között?

Tényleg nem tudom.

7. TÁRSADALMI TÉR ÉS AZ ESZTÉTIKAI SZERZŐDÉSEK KÉRDÉSE

A fenti értelmezési keretváltozások, intézményes rendszerekről való tudomásvétel, illetve annak figyelmen kívül hagyása, egyaránt komoly hatással volt az olyan intézményes csoportkiállítások esztétikai érvényességére, mint például a Stúdió rendszeres bemutatkozása. A csoportkiállítások a nyolcvanas években már gyakran kerültek légüres térbe: az értelmezhetetlenség, illetve értelmezésképtelenség, még rosszabb esetben a jelentésvesztés állapotába – lévén a műalkotásfogalom kereteinek változásáról való tudomást nem vétel igen komoly árat jelentett.

Mindazok, akik elvégezték a Főiskolát, majd előbb a Művészeti Alap, utóbb a Képzőművészeti Szövetség tagjai lettek, kiismerték magukat az alkotóházak, az állami vásárlások, helyi megrendelések és pályázatok, kiállítási lehetőségek korántsem transzparens intézmény- és szokásrendszerei között, s ennek megfelelően végül a kerületi, vagy – mint egykor mondták – városi tanácsok által fenntartott műteremlakásokhoz is hozzájuthattak. Számukra a politikai rendszerváltás és művészeti élet kiváltságainak mikéntje között semmiféle szoros összefüggés nem volt. S valóban, nagyon hosszú évekbe telt, amíg a javadalmak, előmeneteli lehetőségek rendszere részben lebomlott, részben pedig átalakult. Mindez nem csak fontos egzisztenciális kérdés volt, ellenben nem kis mértékben megszabta a kortárs művészetként elfogadott munkák esztétikailag lehetséges jelentéstartományait is. S ez már sokkal komorabb és hosszabbtávú kérdés volt, mint a professzionális művész szerephez szükséges intézményekhez való hozzáférés. A képzőművészet gyakorlati infrastruktúrája és a művészetfogalmak közötti alkalmi érdekszövetségek, konfliktusok, összefüggések valóban nem mindig evidensek. S az a politikai felől nézvést semleges, unalmasan emelkedett, de még közérthető művészetfogalom, amely a fenti infrastruktúrára épült, s végül túlélte az államszocializmus kereteit, azaz akaratlanul túlélte önmagát, nem egy szempontból ma is létezik.

Ugyanakkor akik kívül dolgoztak mindezen, tehát az avantgárd szubkultúrákban élőket, utóbb igen könnyű volt amatőrnek, outsidernek tekinteni. Ők hirtelen egyszerre szembesültek a politikai szabadsággal és a piaci viszonyokkal: teljesen felkészületlenül, és számos ideológiai képzetrel, imaginárius programmal megterhelve. A duális rendszer: az elnyomó állam és a peremeken létező szubkultúrák együttese a piaci viszonyokat nem ismerő, állampárti társadalomban működőképes volt. Ám a bürokratikus redistribúció eltűnésével, lassú szétesésével az elnyomott ellenfél morálisan kiváltságos helyzete is eltűnt.

A politikai, ideológiai, bürokratikusan védett, igazolt, és persze ellenőrzött terek egykor pontosan illeszkedő rendszere utóbb funkcionális problémákkal küzdött, miközben még hosszú évekig termelte újra a maga esztétikai univerzumát. Az univerzum lassú szétesésének folyamatát, s a tanácstalanság mértékét jól jelzi ma is a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ 1993-ban megrendezett, több szintéren zajló *Polifónia, a társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* című konferenciája, konceptuális köztéri művek elhelyezésének kérdéseivel foglalkozó programja, illetve egy ma is releváns katalógus, amelynek dokumentumértéke vitathatatlan. Ugyanakkor a hierarchikus térrendszer helyett megjelenő új kategória, „a társadalmi tér” sem volt más, mint retorikai alakzat, lévén a Polifónia programjának semmiféle direkt politikai irányzata nem volt.

Ez tényleg olyan ellentmondásos arisztokratizmus, amelyet a szubkultúrákból kiszabadult, s magát neoavantgárdnak tekintő, amúgy metapolitikus elit nem volt képes feldolgozni. Mert a médiumként értett társadalmi tér valójában a valóság előli szökés, s a végeredmény egy vonzó kísérlet volt csupán a légtérben.

S innen már minden másképp volt.

Mélyi József

RENDSZERVÁLTÁS, 1983

A TOVÁBBÉLŐ NYOLCVANAS ÉVEK

1983-ban nem zajlott le rendszerváltás – a kultúra, ezen belül a képzőművészet területén nem indultak el a rendszert gyökeresen átformáló, visszafordíthatatlan folyamatok; 1980 és 1983 között, a korabeli terminológiával élve reformokra került sor. A rendszerváltás szó használata azért lehet egyrészt mégis indokolt, mert az egykori reformok több szempontból is hasonlóan nagy horderejű változást jelentettek, mint a politikai rendszerváltás keretében lezajlott átalakulások 1989–1990-ben. Másrészt a fogalom és az évszám rendhagyó összekapcsolása arra utal, hogy Magyarországon a képzőművészeti intézményrendszer tekintetében a Kádár-korban, illetve annak végén nem egyetlen, forradalmi változásról beszélhetünk, sokkal inkább olyan, évtizedeken átnyúló folyamatokról, amelyekben számtalan kontinuus elem található, s amelyeket reformok és fagyások, nekifutások és fékezések sora tagolt – köztük a nyolcvanas évek elejének kényszerűségből fakadó pályamódosításával. Az 1989-es politikai rendszerváltással járó gazdasági és jogrendszeri átalakulások, illetve a befogadói vagy a művészetfelfogásban bekövetkezett eltolódások ugyanúgy tekinthetők egy ciklikus mozgás részeinek, mint az azt megelőző, 1983 körüli változások. Tanulmányom középpontjában a nyolcvanas évek elején észlelt változásokból kiinduló művészeti-művészetmenedzseri program, és az ennek háttérét nyújtó képzőművészeti intézményrendszer áll. Az akkoriban pozícióba emelt intézményvezetők hosszú távon is meghatározták a képzőművészeti élet alakulását, tevékenységük, szemléletük hatása pedig ma is érzékelhető.

Az 1980-as évek elején mélyreható átalakulások zajlottak le a magyar képzőművészet intézményrendszerében¹. A szocialista tervgazdálkodás válságával, illetve az erre válaszként születő reformokkal párhuzamosan a képzőművészetben is megváltozott az intézményi háttér. Átalakultak a képzőművészeket tömörítő szervezetek, átformálódott az állami vásárlások merev rendszere, ismét engedélyezték az alkotóközösségek működését. Megszűnt a Képző- és Iparművészeti Lektorátus ármegállapító joga, 1982 végén új zsűrizési rend jelent meg; határozat született a Művészeti Alap műkereskedelmi tevékenységének javításáról, művészetmenedzseri tevékenységének kiépítéséről. Az Alap, amely a megelőző évtizedben a minisztérium képzőművészeti osztálya mellett a rendszer kiemelt szereplője volt, s ilyen minőségében hozzájárult a Múcsarnok és a Képző- és Iparművészeti Lektorátus fenntartásához, vagy az éves, úgynevezett milliós műtárgyvásárlások fedezetének biztosításához is, az

1 Részletesebben ld.: Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Budapest, 2015.

átalakítások nyomán elvesztette korábbi biztos pozícióját. 1983-ban az Alapot mint vállalatokat üzemeltető közalapítványt államosították, a vállalatai által termelt jövedelem inntől kezdve a központi költségvetésbe folyt be.

1980 és 1984 között a kortárs magyar képzőművészet két – ettől fogva a nemzetközi összefüggésrendszerben is megjelenő – kulcsintézményében, a Magyar Nemzeti Galériában és a Műcsarnokban is komoly változások történtek. Mindkét intézmény új igazgatót kapott, olyan művészetszervezők személyében, akik korábban a nemzetközi kulturális kapcsolatok területén dolgoztak. Bereczky Loránd a hetvenes években a Művelődési Minisztérium és az MSZMP KB munkatársa volt, Néray Katalin a Kulturális Kapcsolatok Intézetében hosszan betöltött funkciója után a Művelődési Minisztérium, majd a Műcsarnok kiállítási programjának egyik felelőse lett. Ugyan Bereczky csak 1982-ben kapta meg igazgatói kinevezését, a Magyar Nemzeti Galéria irányváltása már 1981-ben pontosan érzékelhető volt. „Hozzánk a posztmodernia két amerikai kiállítással érkezett meg” – írta a kilencvenes évek közepén a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára visszatekintve Hajdu István.² Az elsőt az *USA ma* című kulturális program keretében láthatták a nézők a Planetáriumban 1980 nyarán, a második egy évvel később nyílt meg a Magyar Nemzeti Galériában, *A nyolcvanas évek amerikai festészete* címmel. Az előbbi volt a kultúrpolitikailag meglepőbb, az utóbbi viszont a művészeti szempontból jelentősebb tárlat, ahol az egykori sajtóbeszámoló szerint az „ügynevezett absztrakt expresszionizmushoz tartozó 41 művész” alkotásai jelentek meg. A Műcsarnok szintén a nyolcvanas évek elején alakult át a korábbi, kizárólag felülről vezérelt kiállítási trösztből önálló szakmai műhellyé. Néray Műcsarnokba kerülésétől fogva meghatározó szerepet játszott az átalakulásban, mint ahogy a korábbi években, már a Minisztériumban is a nyitást képviselte: a Nemzeti Galériában rendezett amerikai tárlatot egy évvel a bemutató előtt előzetesen ő tekintette meg Houstonban.

A személycserék az átalakulás nagyobb rendszereihez illeszkedtek; a politikai stabilitást biztosító gazdasági rendszerben elkerülhetetlenné vált változtatások pedig a kultúra egyes területeire viszonylag gyorsan „begyűrűztek”. A megszorításokkal együtt járó gyors átalakulások rövid időn belül elbizonytalanodáshoz vezettek; megingott az addig többé-kevésbé szilárdnak tűnő kulturális irányítás,³ a kialakuló vakfoltokban szabad mozgásterek keletkeztek, amelyek elsősorban a magyar képzőművészet nemzetközi kapcsolatainak kitágításában jelentettek új lehetőségeket. A nyolcvanas évek elején többen is úgy vélték, hogy a kortárs magyar képzőművészet intézményi helyzete akár hosszabb távon is alapvetően megváltozhat, az új rendszerben pedig önálló terek kialakítására, a hatalomtól viszonylag független intézmények kialakítására nyílik majd lehetőség. Ezen a területen talán az első, aki ezt a lehetőséget világosan felismerte, és programot is adott a kiaknázásához, Birkás Ákos volt, aki 1982 végén és 1983 elején a magyar avantgárd prominens képviselői

2 Hajdu István: Cukorfinálé. Enzo Cucchi kiállítása az Ernst Múzeumban. *Beszélő*, 1994. július 28. 37–39.

3 Ld.: Sándor L. István: *Repedések a rendszeren*. Budapest, 2016.



1. Birkás Ákos a *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* című előadása közben,
fotó: Galántai György. Megjelent az *AL* 1983/1 számában.

© Az Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum jóvoltából.

jelenlétében két előadást tartott a megváltozott művészeti világról és az avantgárd haláláról.⁴ (1. kép)

Birkás többek között a neoavantgárd radikális és utópisztikus elképzeléseiről beszélt, amelyek elsősorban a művészet intézményeivel kapcsolódtak össze. Véleménye szerint ezekbe az elképzelésekbe a magyar avantgárd belebukott. „Belebukott, mert nem tudott intézményeket létrehozni, belement egy olyan csatározásba, hogy teljesen esélytelenül támadta az intézményeket, tett javaslatokat másfajta intézményekre, egy másfajta intézménytípusra anélkül, hogy minimális esélye lett volna kikísérletezni a sajátjait, hogy egyáltalán esélye lett volna valamit is bizonyítani. Belebukott, mert leragadt, utópisztikus helyett egyszerűen radikális maradt.” Birkás szerint a nyolcvanas évek eleje új lehetőséget kínál: „Amennyiben van Magyarországon egy művészeti kibontakozásnak lehetősége az 1980-as években, ez többé-kevésbé azon múlik, hogy kialakul-e egy olyan tudat, hogy itt és most mi, egy bizonyos művészgarda egy bizonyos közönséggel művészettörténetet csinálunk.” A legfontosabb azonban nem csupán az intézménytörténeti diagnózis vagy a küldetés lehetőségének felismerése volt, hanem mindezeknek a gondolatoknak a nagyobb kultúrpolitikai összefüggésekbe illesztése: „A hatalom nagyon egyszerű brutális eszközökkel megfosztotta terétől és idejétől ezt a művészetet, ami által gyakorlatilag ez a művészet nem létezik, nem létezett – mert nem kapott nyilvánosságot –, és hatását nem tudta kifejteni, és azok a körülmények, melyek között a hatását kifejthette volna, nem reprodukálhatók. [...] ha egyszer ez így van, akkor [...] van egy elemi tanulság: ennek többet nem szabad bekövetkeznie. Magyarországon ekkora áldozattal és ekkora energiákkal olyan művészetet, ami elveszésre van szánva, eleve halálra van ítélve, ne csináljunk. Ez a legalapvetőbb, legdöntőbb konzekvencia.”

Tehát Birkás Ákos programja szerint olyan művészetet kell és szabad majd a nyolcvanas években csinálni Magyarországon, amely képes kifejteni hatását, és ezzel szoros összefüggésben: nyilvánosságot kaphat. Birkás programját ugyanebben az időben Hegyi Lóránd gondolta tovább, s elképzeléseit átfogó rendszerbe foglalta. A 29 éves művészettörténész könyve, az *Új szenzibilitás* 1983-ban jelent meg.⁵ Hegyi, aki nemcsak könyvben, de kiállítások formájában is újra és újra megfogalmazta programját,⁶ nem egy új stílus, hanem egy új – a nemzetközi kortárs tendenciákkal megfeleltethető – alkotói attitűd magyarországi megjelenését kívánta felmutatni. Az új szenzibilitás Hegyi tipológiája szerint az avantgárd modernitásával, expanzionizmusával, konceptualizmusával szemben rezignált, introvertált, érzékiségre törekvő műveket teremt; a különféle hagyományok és stílusok elemeiből pedig az egyéniség kultuszát hirdető alkotások születnek. Magyarországon az új szemlélet Hegyi szerint

4 Az első előadás: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? *Aktuális Levél*, No. 1. 1983. 19–30. A második előadás: Az avantgárd halála. Uo., 31–41.

5 Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Budapest, 1983.

6 A jelentősebb kiállítások: *Új szenzibilitás* I., Fészek Galéria, 1981; *Új szenzibilitás* II., Óbudai Pincegaléria, 1983; *Frissen festve*, Ernst Múzeum, 1984; *Új szenzibilitás* III., Budapest Galéria, 1985; *Eklektika*, Magyar Nemzeti Galéria, 1986.

– más kelet-európai országok folyamataitól eltérő módon – egyaránt rányomta bélyegét a fiatal, pályakezdő és az idősebb, nyugat-európai kiállításokon már bemutatkozott avantgárd művészek munkásságára.

A könyv az új tendenciák négy, egymástól távoli kiindulópontját jelölte meg: Joseph Beuys szociális plasztikáját, Arnulf Rainer és Hajas Tibor akcióművészetét, a fiktív archeológiát középpontba állító Spurensicherungot, illetve a Wolfgang Max Faust képéhség-fogalmával keretezhető új, vad és expresszív festészetet, s ezzel rendkívül szélesre nyitotta a kaput az új szenzibilitáshoz sorolandó alkotók számára. Szintén a támogatást szolgálta, hogy ugyanebben a kalapban kapott helyet a Barbara Rose által propagált amerikai dekorativitás, illetve mindenekelőtt az Achille Bonito Oliva által összefogott olasz transzavantgárd. Mindez elsősorban a magyar kortárs képzőművészet nemzetközi összefüggésrendszerbe helyezéséhez teremtett új keretet. A nyolcvanas években Hegyi ebből a szemszögből tekintve a magyar képzőművészetben három tendencia egymás mellett élését látta: a hetvenes évekbeli avantgárd vonulatok továbbélését, a transzavantgárdot, és egy a nemzetközi irányzatoktól független, népi elemekből építkező művészetet. A transzavantgárd nála mintegy áthidaló, békítő elemként jelent meg a hatvanas években már létezett két másik tendencia, az internacionális avantgárd és a népi hagyományok feldolgozásának felvállalása között: miközben a továbbélő attitűdök ellentéte – vagy-vagy helyzetük – korábban kibékíthetetlennek tűnt, a nyolcvanas évekre fordulva ezek szerint már jól megfértek egymás mellett.

Mindez Hegyi szerint azért is volt fontos, mert Nyugat-Európa korábban csak azokat a magyar törekvéseket vette észre, amelyek a nyugati művészet tendenciáihoz kötődtek, így alakulhatott ki az a kép, hogy a kortárs magyar művészetben a fejlődés egyetlen hordozója egy szűken értelmezett avantgárd felfogás, s minden más, ami ettől eltért, kívülről provinciálisnak vagy regresszívnek bélyegezték. Hegyi véleménye szerint a nyugati kritikában a hetvenes évek végén kezdték először értékelni a regionális jelenségeket; s a nyolcvanas évek közepére a probléma a saját múlt individuális feldolgozásában látszott feloldódni. Ebből a nézetből a magyarországi új művészet egy közép-európai regionális kultúra tradíciójának alternatíváját kínálta. Hegyi írásaiban a Nyugat mint a magyar képzőművészet számára kínálkozó tükör és kitörési pont a nyolcvanas évek közepén jelent meg; akkor, amikor a hazai kortárs csúcshintézményekben bekövetkezett változásoknak köszönhetően az utak valóban megnyíltak Nyugat felé. A Birkás Ákos által kijelölt, az avantgárd halálából kiinduló, nyilvánosságot feltételező, hatást kifejteni képes művészeti pálya a Hegyi Lóránd által megfogalmazott programmal elsősorban a német és osztrák, ezen belül is a városi fenntartású és hatókörű kiállítási intézmények felé vezetett;⁷ a bemutatott

7 A későbbi kritikákban „Hegyi-csapatnak” nevezett művészgárda nagyobb csoportos kiállításokon vett részt többek között a Galerie des Beaux-Arts-ban, Bordeaux-ban; a Neue Galerie am Landesmuseum, Joanneumban, Graz-ban; a Stadthalle Hagenben; a Galerie der Stadt Esslingenben; Eisenstadtban; a Galerie der Künstler Münchenben; az aacheni Ludwig Gyűjteményben, illetve Amerikában, Caracasban, Buenos Airesben, Bogotában, vagy Mexikóvárosban.

művészeti törekvések között a két fő irányt az új festészet, illetve a Bukta Imre és Samu Géza nevével fémjelzett, népi gyökerekhez visszanyúló művészet jelentette. A kapcsolatok kiépítéséhez és a szervezéshez a támogatást elsősorban a Néray Katalin-féle Múcsarnok nyújtotta, az itthoni legnagyobb kiállításra, az *Eklektikára* pedig 1986-ban a Magyar Nemzeti Galériában került sor.⁸

Az új szenzibilitásra épülő program a kortárs művészet nemzetközi összefüggésrendszerében már 1986-ra kifulladásra jutott: ez nemcsak Birkás Ákos művészi irányváltásában tükröződött, de az az évi Velencei Biennále magyar pavilonjának nemzetközi visszhangtalansága is jelezte. A magyar kortárs képzőművészet ennek ellenére – tehetlenségi erejénél fogva, és az akkoriban a nyugati gyűjtők által könnyen kifizetett, de magyar mércével mérve csillagászatnak tűnő árak miatt – ugyanezzel a külföldet megcélzó⁹ programmal érkezett el a politikai rendszerváltás időszakához is: egy, a nemzetközi közönségnek is szóló 1988-as katalógusban Hegyi Lóránd szerint a társadalmi folyamatoktól elszakadt magyar képzőművészetet a különböző tendenciák harca helyett immár a belső nyugalom, az intimitás, a meditatív jelleg jellemzi.¹⁰ A „békés” magyar művészet világából azonban csak a menedzser számára vezetett egyenes út a nemzetközi színtérre: 1990-ben Hegyit – többek között Wilfried Skreiner közvetítésével – a bécsi Modern Művészeti Múzeum igazgatójává nevezték ki, ahol nyolcvanas évekből programját nem tudta megújítani, a keleti és nyugati megközelítésmódok közelítése sikertelen maradt.

Mindezeket a folyamatokat utólag megvizsgálva már a kilencvenes évekből visszatekintve is úgy tűnhetett, hogy a Nyugat felé orientálódó magyar művészet, amely számára Hegyi célként a nemzetközi vérkeringésbe való organikus visszatérést tűzte ki, valójában nem jutott messzire. A nyolcvanas évek egészére – és különösen az évtized második felére – visszapillantva már korántsem a szemlélet felfrissítése látszott elsődleges jellemzőnek, hanem pusztán a művészeti export. Ezt a kritikát a legélesebben Sturcz János fogalmazta meg 1998-ban¹¹; ekkor bukkant fel a nyilvánosság előtt a privilegizálás, sőt a túlmenedzselés fogalma is. Sturcz szövegében a nyolcvanas évek megváltozott kultúrpolitikai közegére, általánosító módon a Kádár-korszak korábbi időszakainak jellemzőit vetítette rá: „A csoport megítélésével és önértékelésével kapcsolatos anomáliák egyik fő oka ugyanis nem, vagy nemcsak az általuk képviselt művészi értékekben, hanem menedzselésükben, annak művészet-

8 A kortárs magyar művészet külföldi bemutatásában a székesfehérvári István Király Múzeumra is fontos szerep hárult: 1985-ben például a glasgow-i magyar hét képzőművészeti rendezvényeinek szervezését a Third Eye Center-rel közösen a múzeum végezte.

9 A külföldi referenciapontok között elsődleges volt Glasgow és Graz. Utóbbi helyen hosszú ideig a legfontosabb kapcsolatot jelentette Wilfried Skreiner, a Neue Galerie igazgatója.

10 *Die Wege der neuen Malerei in Ungarn und die Galerie Fészek. Trends in Hungarian new painting and the Fészek Gallery. A magyarországi új festészet útjai és a Fészek Galéria.* Szerk. Hegyi Lóránd, Molnár Éva. Budapest, 1988.

11 Sturcz János: Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet*, 9, 1998, 5. 37–40.

politikai közegében, s ebből fakadóan a korábbi és a jelenlegi államhatalomhoz való skizoid viszonyukban keresendő. [...] a csapat nemcsak a folyamatosan kimaradók gyűlöletét, de paradox módon a késő szocialista államapparátus támogatását is élvezte, festészetük gyakorlatilag hivatalos művészetté vált.” A kritikák – és a Kádár-kor differenciálatlan szemlélete – a későbbiekben bűvópatakként jelen maradtak. Ezt mutatja, hogy 2011-es beiktatásakor Gulyás Gábor, a Múcsarnok akkori igazgatója azt mondta, újfajta nemzetközi becsatolás szükséges, amely Magyarországot végre összekapcsolja a világgal: szakítani kellene a 20–25 évvel ezelőtti stratégiákkal, amelyek a magyar képzőművészetet a nyugati piac felé akarták megnyitni, hiszen ez akkoriban sem jutott tovább Ausztriánál, Graznál.

De mennyiben tekinthető a magyar kortárs képzőművészet nyolcvanas évekbeli intézményes vezérgondolata a rendszerváltás után is megmaradt, kritizálható, sőt a későbbi fejlemények szempontjából bűnbaknak kikiáltható jelenségnek? Mi indokolhatta, hogy Hegyi Lóránd nyolcvanas évekbeli menedzseri tevékenysége évtizedekkel később hasonlóan lehetett bíráló tárgya, mint ahogyan egyes politikai szereplők még ma is az 1989–90-es rendszerváltás egészét kérdőjelezzik meg? Az egyik lehetséges ok a nyolcvanas évek intézményi struktúrájának kilencvenes évekbeli továbbélése. Az 1980 és 1983 közötti reform, és ebből következően a korábbi merev struktúrák felbomlása ahhoz vezetett, hogy a politikai rendszerváltás idején elmaradt a radikális megújulás; a csúcsintézmények tulajdonképpen zökkenőmentesen, nagyobb változtatások nélkül léptek át a szocializmusból a kapitalizmusba, hiszen a terület új döntéshozói úgy érezhették, ezen a területen már korábban megtörténtek a legfontosabb lépések, s erre garanciát jelenthettek az intézmények nyolcvanas évekbeli megújítói. A második ok, amely az elsővel természetesen szorosan összefügg, a két legnagyobb kortárs intézmény vezetőjének bizonyos értelemben „túlágosan” hosszú pályafutása. Néray Katalin a Múcsarnok, majd a Ludwig Múzeum igazgatójaként 2007-ben bekövetkezett haláláig megőrizte irányító pozícióit, Bereczky Lóránd a Magyar Nemzeti Galéria vezetőjeként 2009-ig maradt a posztján. Ha a rendszerváltást leíró szociológiai-gazdasági fogalmakat személyükre illeszthetjük, akkor mindketten – Szalai Erzsébet kifejezésével élve – a „késő-kádári technokraták”¹² kategóriájába sorolhatók, akik közül sokan a gazdaságban képesek voltak megőrizni vagy épp erősíteni a szocializmus idején már kiépített helyzetüket. (Ha párhuzamot keresünk a kultúra területén – természetesen számtalan különbséget is felismerve – a kétezres évek elején még a színház vagy a könyvkiadás területén is találhattunk hasonló, akár harminc éven át is vezető pozíciót betöltött szereplőket.) A változás ellen hatott, hogy sem Bereczky, sem Néray nem volt képes az intézményes átörökítésre, azaz saját potenciális utódjainak a kinevelésére. Így valójában Sturcz Jánosnak a kilencvenes évek végén a magyar neoavantgárd idősebb képviselőinek címzett megjegyzése, miszerint elzárták volna az utat a fiatalabb generáció elől, inkább az igazgatókra lehet érvényes.¹³

12 Ld.: Szalai Erzsébet: *Gazdaság és hatalom*. Budapest, 1990.

13 Ugyanígy átnyúlt a nyolcvanas évekből a kilencvenes évekbe a székesfehérvári Szent István Király Múzeum vezetőinek mandátuma: Kovalovszky Márta és Kovács Péter a rendszerváltás utáni két év-

A harmadik tényező, amely szorosan a másodikkal fonódik össze, a művészet szervezőinek és irányítóinak folytonosan újratermelődő időbeli inkonzisztenciája. Ha Néray Katalint és Bereczky Lorándot a késő-kádári technokraták közé sorolhatjuk, akkor ebben a fogalomrendszerben maradv Hegyi Lóránd tulajdonképpen annak a menedzsmenttípusnak a megtestesítője, amely a magyar gazdaságban csupán a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején, a politikai rendszerváltás idején, a privatizációk kapcsán tűnt fel; a nyolcvanas évek folyamán folytatott művészetmenedzsment tevékenysége valójában megelőzte korát. (Ha más szempontból nézzük, a „megelőzéshez” a feltételek a képzőművészet területén az évtized eleje óta adottak voltak.) Nem véletlen, hogy Hegyi nyolcvanas évekbeli szerepe még a kilencvenes évek közepén is mintát jelenthetett többek között Sturcz János számára, aki a Képzőművészeti Főiskola tanáraként a hallgatók közül választott ki néhány tehetséges művészt – például Erdélyi Gábort, Szabó Dezsőt vagy Kámán Gyöngyit –, hogy belőlük – kiállításokkal, tudományos igényű szövegekkel – a nemzetközi szinten is bemutatható „csapatot” formáljon. Sturcz azonban – hasonlóan a kilencvenes évek elején pályakezdő Bencsik Barnabáshoz vagy Sasvári Edithez – a kilencvenes években nem jutott közel a csúcshintézmények vezető pozíciójához (ahogy ez például Németországban ugyanekkor egy hasonló korosztálybeli, feltörekvő művészeti szereplő esetében már sok esetben természetes lett volna). A generációs eltolódás jelensége (háttérben a dinamikus átalakulás lehetőségének ellehetetlenülésével) rámutat arra az eltérésre, amely a kortárs képzőművészet (és a színház) területét elválasztja például a gazdasági vagy éppen a politikai mezőtől, ahol a kilencvenes évek végére a hatvanas évek elején-közepén született generáció már csúcavezetői pozíciókba került. A megkésett-ségnek – Néray és Bereczky pozícióban maradásán kívül – fontos oka volt, hogy a politikai döntéshozók a kilencvenes évek elején-közepén például a Múcsarnok vezetőjének kiválasztásakor a hetvenes évek avantgárd „menedzsereit” emelték pozícióba, előbb Keserü Katalint, illetve őt követve Beke Lászlót. Ezek a döntések hasonlóan „jóvátételként” is értelmezhetők, mint ahogyan az intézmények a nyolcvanas-kilencvenes évek folyamán¹⁴ a neoavantgárd elmaradt kiállításait, dokumentációját elkezdték bepótolni.

Ezzel párhuzamosan a kilencvenes évek folyamán megjelentek azok a potenciális új menedzserek, akik legalábbis posztgraduális képzés keretében már külföldön is elsajátítottak intézményvezetői, művészetszervezői ismereteket: ilyen volt többek között Zwickl András, Szoboszlai János vagy Páldi Livia. Azonban a budapesti nagy intézményekben ők sem kerülhettek közelebb a vezető pozíciókhoz – a szinte egyetlen intézményi lehetőséget ebben az időben a dunaiújvárosi Kortárs Művészeti Intézet jelentette. Nem véletlen, hogy a szintén külföldi tapasztalatokkal rendelkező fiatalabb generáció, köztük olyan szakemberekkel, mint Zólyom Franciska vagy Molnár Edit (és mellettük még 7–8 másik, potenciálisan a magyar intézmények vezetésére

tizedben általánosságban véve is a magyar kortárs képzőművészet legbefolyásosabb szereplői közé tartoztak. Ők azonban távolról sem sorolhatók a késő-kádári technokraták kategóriájába.

¹⁴ Ebben a tekintetben fontos tényező volt a nyolcvanas évek közepétől a Soros Alapítvány.

hivatott művészettörténész¹⁵ a kétezres években külföldön telepedett le, és talált a területen (vezetői) munkát. A megkésettségre általánosságban jellemző, hogy egy-egy öt éves időszakról eltekintve (illetve Csák Ferenc rövid és sikertelen időszakát nem számítva) a nagy kortárs magyar intézményeknek nem volt a hatvanas évek közepe után született igazgatója. Jelenleg pedig, mintegy visszaforgatva az idő kerekét, a Műcsarnokot és a Ludwig Múzeumot a nyolcvanas, illetve a kilencvenes évek művészet-szervezői, művészetmenedzseri mintázatait követő igazgatók vezetik.

Bár ez a vád időről időre felbukkan, a rendszerváltás óta eltelt harminc évben nem a nyolcvanas évek nagyobb részét uraló művészeti-művészetmenedzseri program lehet az oka a magyar képzőművészeti intézményrendszer megkésettségének, hanem néhány azok közül a strukturális jellemzők közül, amelyek a nyolcvanas évek elején, illetve az évtized folyamán épültek be a rendszerbe. A nyolcvanas évek elejének reformjai ezen a területen a politikai-gazdasági átalakulásokat is megelőzően, korán jött és mélyreható változásokat okoztak, s így ezek a későbbi időszakban hosszú időre megragadtak a rendszerben. Hogy ez a megrekedtség, sőt a visszafordulás miatt következett be, az már sokkal tágabb összefüggések vizsgálatát, és ennek részeként a magyarországi intézményesség történetének elemzését igényelné.

15 Elsősorban művészettörténésznők.

Kürti Emese

„NE KÉRDEZZ, VÁLASZOLJ!”

AZ AKTUÁLIS LEVÉL SZEREPE ÉS MÓDSZERTANA A NYOLCVANAS ÉVEK MAGYARORSZÁGI KULTÚRÁJÁBAN¹

Tanulmányom fókuszában Galántai György képzőművész rendszerváltás előtti kezdeményezése, az Artpool egyik projektjének vagy underground intézményi elágazásának is tekinthető folyóirat, az *Aktuális Levél* (1983–1986) áll. „Galántai akkori tevékenysége nem veszett kárba, ahogyan a boglári helytállás sem, hiszen a nyolcvanas évek második felének pesti avantgárd szubkultúrájában eligazító »művészeti levelek« nagyszerűen szerkesztett szamizdatjai mára forrásértékűek.” – értékelt György Péter 1990-ben.² Az *Aktuális levél*, vagy *AL*, amelyet Galántai Klaniczay Júliával közösen hozott létre, a rendszerváltást megelőző évek kortárs kultúrájának legfontosabb művészettörténeti forrása, művészeti munka és a szubkulturális hálózatok fontos csatornája volt. Havasréti József, aki korábban áttekintette az *AL* helyét a kortárs sajtó nyilvánosságában és a kései Kádár korszak kulturális kontextusában, már meghatározta a folyóirat „ellenzéki”, a legkülönbözőbb ellendiskurzusokhoz kötődő karakterét. A folyóirat disszidens³ jellegét Havasréti „elsősorban az *AL* szubverzív eszközhasználatából, valamint a hivatalos kultúrától való határozott elkülönüléséből vezette le.”⁴ (1. kép)

Ezeket az előzményeket továbbgondolva és a lapot Galántai kulturális szervezőmunkájának kontextusába helyezve arra szeretnék rákérdezni, hogy milyen funkciói voltak az *AL*-nak a kortárs kultúra nyilvánosságának megteremtésében. Azt vizsgálom, hogy milyen önszerveződő technikákkal, mai kifejezéssel, a civil társadalom milyen eszközeivel érte el a lap a nyolcvanas évek művészetének számottevő láthatóságát. Az *Aktuális Levél* és Galántai öntézményesítő munkájának értelmezése megkívánja a neoavantgárd mint egységes szubkultúra dekonstrukcióját, valamint a heroikus narratívákon túli újraértelmezését. Ezért először arra teszek kísérletet, hogy röviden vázoljam annak a disszidens magatartásnak a sajátosságait, amely az ún. ellenkultúrán belül is megkülönböztetett helyet jelölt ki a Galántai-féle gondolkodásnak, és amely végső soron lehetővé tette egy kollektív szándékú projekt megvalósulását.⁵ Gondo-

¹ Az előadás címe eredetileg: *Az intézmény mint utópia. Rendszerváltást előkészítő intézmények Magyarországon.*

² György Péter: Föld alatt, föld felett. Avantgárd az Aczél-korszakban. *Magyar Napló*, 1990. február 22. 13.

³ A fogalmat jelen esetben a „másként gondolkodó” jelentésének megfelelően használom.

⁴ Havasréti József: Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája. In: Uő.: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban.* Gondolat Kiadó – Artpool, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2009. 70.

latmenetemhez olyan, a hatvanas évekre visszanyúló elsődleges forrásokat, publikálatlan naplókat, leveleket és kéziratot interjúkat használtam föl, amelyek képesek lehetnek a már rögzült mítoszok és elbeszélések kimozdítására.

MÍTOSZOK ÉS MARXIZMUSOK

A rendszerváltás körüli eufória és a rehabilitációs várakozások miatt a konstruálódó neoavantgárd narratívák kerültek a mikrotörténeti szempontokat, miközben olyan korábbi, a hivatalos térfélhez köthető véleményeket asszimiláltak, amelyek fölerősítették az ellenállás narratíváiról szóló diskurzusokat.⁶ Ebbe a módszertanba illeszkedik Nagy Andrásnak a *Beszélő*-ben 1990-ben megjelent írása is, az egyik első szöveg, amely Galántai György működését a lezárult Kádár korszak kontextusában, külső nézőpontból próbálta vizsgálni.⁷ A kép kialakításához a szerző a kortárs szamizdatokkal vont párhuzamot, majd az egykori ellenségképző diskurzusokból idézve rátapintott a Galántai-féle mítoszképzés legfontosabb motívumára, a Balatonboglári kápolnaműterem ügyére. Vadas József megsemmisítő szándékú sorai egy évvel a kápolna 1973-as betiltása után jelentek meg: „...A boglári háttér nélkül legendája szertefoszlik.... Ha hőbörgésnek tekintjük a hőbörgést, marad hőbörgés, amelyre előbb-utóbb senki sem figyel”.⁸



1. Galántai György: *Az Aktuális Levél* első számának borítója, 1983, papír, fénymásolat, 21 x 15 cm.
© Galántai György – az Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum jóvoltából.

⁵ „Azt hiszem, hogy azért csinálom az AL-t, mert szeretnék egészségesen életben maradni. Természetesen nem gondolom, hogy ez egyedül megvalósítható. Az egészség és az életben maradás is közös feladat. Az első lépés az, hogy olyan mintákat találjunk, amelyek sok lehetőséget kínálnak. A közös feladatokat csak közösen oldhatjuk meg *mi*, akik *most* élünk.” Galántai kéziratot statementje, dátum nélkül, Artpool Művészetkutató Központ.

⁶ Ennek az avantgárd preferenciájú művészettörténet-írásnak később a kritikája is megszületett, de ebben a szövegben ezekre a diskurzusokra nem tudok kitérni.

⁷ Nagy András: Az eltűnt téridő nyomában. Galántai-revitalizációk. *Beszélő*, 1990. január 22. 27–30. Más ide tartozó szövegek: Kozma György: NEW AFE. *Élet és Irodalom*, 1990. február 9. 8., Szőnyi Tamás: Az utolsó betiltott kiállítás. *Világ*, 1990. január 4. 43–43.

⁸ Vadas József írása az *Élet és Irodalom*, 1974. aug. 14. számában jelent meg.

Eredeti szándékával ellentétesen, Vadas antiprófécija végső soron maga is konstruálójá lett a legendának, amelynek számos negatív következménye Galántai egyéni művészkARRIERJÉT és a boglári projekt hátráltatott historizálását egyaránt érintette. A Balatonboglári kápolnaműterem körüli hallgatások és elhallgatások⁹ következtében Galántai, a kortárs képzőművész és aktív intézményszervező háttérbe szorult „Galántai, a jogcím nélküli kápolna és kriptabitorló”¹⁰ mesterségesen konstruált mítoszával szemben. Tágabban nézve, a neoavantgárd heroizáló narratívája asszimilálta és egyben érvénytelenítette azokat az egyéni kulturális indíttatásokat és programokat, amelyek hozzásegíthettek volna a hatalom és ellenzéke dinamikájának, vagy a disszidens gondolkodás egyéni stratégiáinak megértéséhez.

Mai olvasatban, és az egykori neoavantgárd szcena egyre alaposabb ismeretében egyértelmű, hogy a Balatonboglári projekt és az Artpool negyven éve nem értelmezhető pusztán csak az oppozíció kulturális programja felől nézve. Ahogy Hornyik Sándor fogalmazott, az Európai iskoláig visszavezethető, egyszerre antikapitalista és antikommunista, pontosabban antisztálinista kelet-európai baloldali örökség meghatározta és eltérő változatokban kapcsolta magához a fiatal magyar művészértelmiséget.¹¹ Bár programja számos elemében rendszerkritikus volt, Galántait megérintette a szocializmus utópikus retorikája, és innen eredeztethető, hogy esszenciálisan az „építkezést”, a „jövő” fogalmi variációit és nem a tagadás paradigmáját tekintette követendőnek. Miközben a boglári projekttel átstrukturálta az underground kulturális nyilvánosságát, szellemi és szociális paraméterei jelentősen eltértek a magyarországi underground kulturális mintázattól is.¹² A fiatal képzőművész vidéki származás-tudatában a hivatalos kultúra és a létező szocializmus antagonizmusai a családból örökölt kereskedői pragmatizmussal keveredtek. Kulturális referenciái elsősorban a klasszikus modernizmus és avantgárd (Bartók Béla, Vajda Lajos) előzményein alapultak, amelyekhez a főiskolai környezetben hiába kereste a kortárs művészeti párhuzamokat. Ez a szocializáció, amelyet neoavantgárd szempontból deficitként, a minták hiányaként élt meg, markánsan különbözött generációjának budapesti, urbánus, Hamvas-követő és misztikus szubkultúrájától. De a nyugati eredetű újbaloldali elméletek divatjától is, amely több kortársát (Szentjóby Tamást, Erdély Miklóst) inspirálta ebből a körből és egy párhuzamos, a hivatalos kulturális szférától elszigetelődő stratégiára ösztönözte.

A hatvanas évek végén a főiskolás Galántainak nem volt tudomása az alternatív baloldali koncepciók létezéséről, hiányoztak az ehhez szükséges csatornái és

⁹ Galántai György és Klaniczay Júlia szerint a betiltást követően és a neoavantgárd közeg sikeres megfélemlítése következtében Balatonboglár története egyfajta recepciók vákuumba került, és a rendszerváltásig legfeljebb csak említésszerűen, kronológiákban szerepelt.

¹⁰ V. K.: A tiltást is ki kell érdemelni. *Reform*, III/28. sz. 1990. július 13. 27.

¹¹ Hornyik Sándor: Túl a képtőlusú geopolitikai valóságon. A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói. *Ars Hungarica*, 43. évf. 4 sz. 2017. 461.

¹² Kürti Emese – László Zsuzsa: „Engem az információ érdekelt mindig”. Évfordulós beszélgetés Galántai Györggyel. *Exindex* folyóirat, 2019. szeptember 19. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1081>

kapcsolatai, kizárólag a marxizmus hivatalos változatát ismerte. Naplói és följegyzései alapján a mából nézve olyan renitensnek tűnik, aki a szocializmus belső kritikusaként a rendelkezésre álló marxista terminológiával és pozícióból érvelt. A rendszer hivatalos ideológiájához való ellentmondásos viszonya éppen ezért nem a marxizmus elvetéséből, hanem a gyakorlat kritikájából táplálkozott, sokkal komolyabban véve a szocialista ideológiát, mint ahogy a cinikus politikai elit tette.¹³ Galántait, a magyarországi neavantgárd első független intézményének alapítóját az a kortársi antagonizmus foglalkoztatta, hogy miként egyeztethető össze a művészet jelenvalósága a társadalmi jelenvalóságával, vagyis „Hogyan lehetne avantgárd módon szocialista realistának lenni?”¹⁴ A programban bekövetkezett kritikus pillanat, a balatonboglári kápolnaműterem betiltásának momentumáig markánsan változtatott Galántai addigi, együttműködésre törekvő szándékain, és radikalizálta a rendszerhez való kritikus viszonyát. Önmenedzselő intézményi technikái és művészeti koncepciói azonban a későbbiekben is megőrizték azokat az elemeket, amelyek a szocializmus eredeti ígéreteinek a közösség igényeire való lefordításaként határozhatók meg.

TECHNIKÁK ÉS TIPOLÓGIÁK

Galántai underground intézményi logikájának fogalmi keretét tehát nem a (kulturális) rendszerből való kivonulás, hanem a részvételiség módozatai biztosították. E tekintetben felfogásmódja változatlan maradt a Balatonboglári kápolnaműterem korszakától a nyolcvanas évek elejéig, amikor Klaniczay Júliával közösen elindították az *Aktuális Levél* című periodikát. Az *AL* kezdeményezésének legfőbb motivációja a kápolnaműteremhez hasonlóan a „környezetteremtés” (Galántai György fogalma), a kortárs művészeti diskurzusok fórumának megteremtése volt. A magyarországi neoavantgárd szereplői már a hatvanas évek végétől visszatérően kísérleteztek a saját művészeti orgánum elindításával, de ezek rendre sikertelennek bizonyultak. Ilyen kezdeményezés volt a kudarcba fulladt 1967-es *Kezdet* című folyóirat Szentjóbby Tamás, Tábor Ádám és mások részvételével, amelyhez a szervezők Kassák támogatását is igyekeztek megnyerni.¹⁵ A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára fölerősödtek a második nyilvánosságba tartozó, egy-egy személyhez vagy művészcsoporthoz köthető, irodalmi és képzőművészeti, kézíratos szamizdatokkal kapcsolatos kísérletek.¹⁶

¹³ What, How and for Whom, „Artist’s Books in (What Was Formerly Known as) Eastern Europe,” *Printed Matter*, <http://www.printedmatter.org/researchroom/>

¹⁴ Sárváry Gabriella interjúja Galántai Györggyel, 2015, kézirat, Artpool Művészetkutató Központ.

¹⁵ Dékei Krisztina: A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965–1974). In: Kékesi Zoltán, Peternák Miklós: *Kép – írás – művészet. Tanulmányok a XIX–XX. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 44–68.

¹⁶ Kornis Mihály ötletéből indult a *Napló* (1977–1982) c. kézíratos szamizdat, amelyet a későbbi kulturális-politikai ellenzék tagjai írtak. Az Inconnu csoport által kiadott pseudo-képregénymagazin *HARD* giccs Magazin (Undergrand) 4. 1979-ben a folyóiratok klasszikus jegyeit mutatta. Az *Aladdin*

Maga Galántai még az *AL* elindítása előtt közreműködött a Papp Tamás által szerkesztett kulturális szamizdat, a *Sznob Internacional* (1981–1985) munkálataiban, de végül a saját szerkesztői ambíciójából és logikájából hozta létre az *AL*-t.

Bár a második nyilvánosság tere tágulni látszott, a képzőművészeti folyóiratra az igény két irányból is megmutatkozott: az állami orgánmok ismert marginalizációs gyakorlata mellett a kritikai értelmiség nyolcvanas évek elejétől megjelenő szamizdatjai is mellőzték a kulturális tartalmakat. A disszidens értelmiség követte a kultúrpolitika irodalmi dominanciájának hagyományát, és ha be is emelt kulturális témákat, akkor azok szinte kizárólag irodalmi tematikák és az irodalomhoz tartozó szerzők voltak. Mint Bozóki András megállapította, a demokratikus ellenzék „nem önmagáért érdekelte az underground kulturális szcéna”,¹⁷ hanem a hatalommal való konfliktusos helyzet keltette fel a figyelmét és a szolidaritását, a kulturális témákat pedig háttérbe szorították a szociális szempontok. A kulturális tartalom tehát nem csak másodlagos volt, hanem kimondottan hiányzott a kortárs szamizdatból. Ezzel szemben az *Aktuális Levél* egy professzionálisan szerkesztett ösztéművészeti orgánmok volt, amely a kortárs művészet aktuális trendjeit és médiumait integratív módon, illetve más művészeti ágakkal való kölcsönösségében mutatta be.¹⁸

A nyolcvanas évek disszidens és szamizdat stratégiái a rések felkutatásán alapultak. Olyan fogalmak alá igyekeztek besorolni tevékenységeket, amelyek szerepeltek a hivatalos diskurzusok szótárában, vagyis biztosították a legitimitás kereteit és nem kockáztatták a betiltást. Az *AL* esetében ez az elsődleges fogalom a „könyvmunka” volt, amelyet ugyanezekben az években a lap hatására más szerzők is adaptáltak mint működő stratégiát.¹⁹ Az *Aktuális Levél* sokszorosított kiadványként készült, de műszerűségében egyedi beavatkozásokat, bélyegzést, ragasztást, tasakokat és perforált bélyeglapokat is tartalmazott. Emellett Galántai tudatosan körüljárta azokat a szempontokat, amelyek védelmet jelenthettek az esetleges betiltással szemben: ilyen volt a bélyegzőhasználat, amely személyes vállalással tette a könyvmunka-lapot, a többjelentésű név (*Aktuális Levél*, nemzetközi használatban *Artpool Letter*, *AL*), vagy az egyes példányok aláírása-számozása és ötven példányos

épesű című lapnak, amely a „hardcore” neoavantgárd szövegeket és témákat közvetítette, egy száma ismert 1982-ből. Underground/alternatív/szamizdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája, összeállította Bényi Csilla, in: *NÉ / MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Derék Pál, Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 348–366.

¹⁷ Bozóki András: *Gördülő rendszerváltás. Az értelmiség politikai szerepe Magyarországon, 1977–1994*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2019. 108.

¹⁸ Galántai szerint a lap ösztéművészeti jellege, amely az utókor szemében magáról a korszakról teremtett ösztéművészeti benyomást, valójában a saját szerkesztői manipulációja volt, amivel az egyes művészeti ágak képviselőinek individuális működésmódját szerette volna meghaladni. Bényi Csilla interjúja Galántai Györggyel, 2003 december, kézirat, Artpool Művészetkutató Központ.

¹⁹ Az egyedi műalkotás fogalmát mint a hivatalos publikáció szabályai alól kisikló kategóriát használta Petőcz András is, az ugyanebben az időszakban, 1984-ben megjelentetett és a magyarországi vizuális kultészetet bemutató *Médium-Art* „kísérleti irodalmi fórum” előszavában. Artpool Művészetkutató Központ.



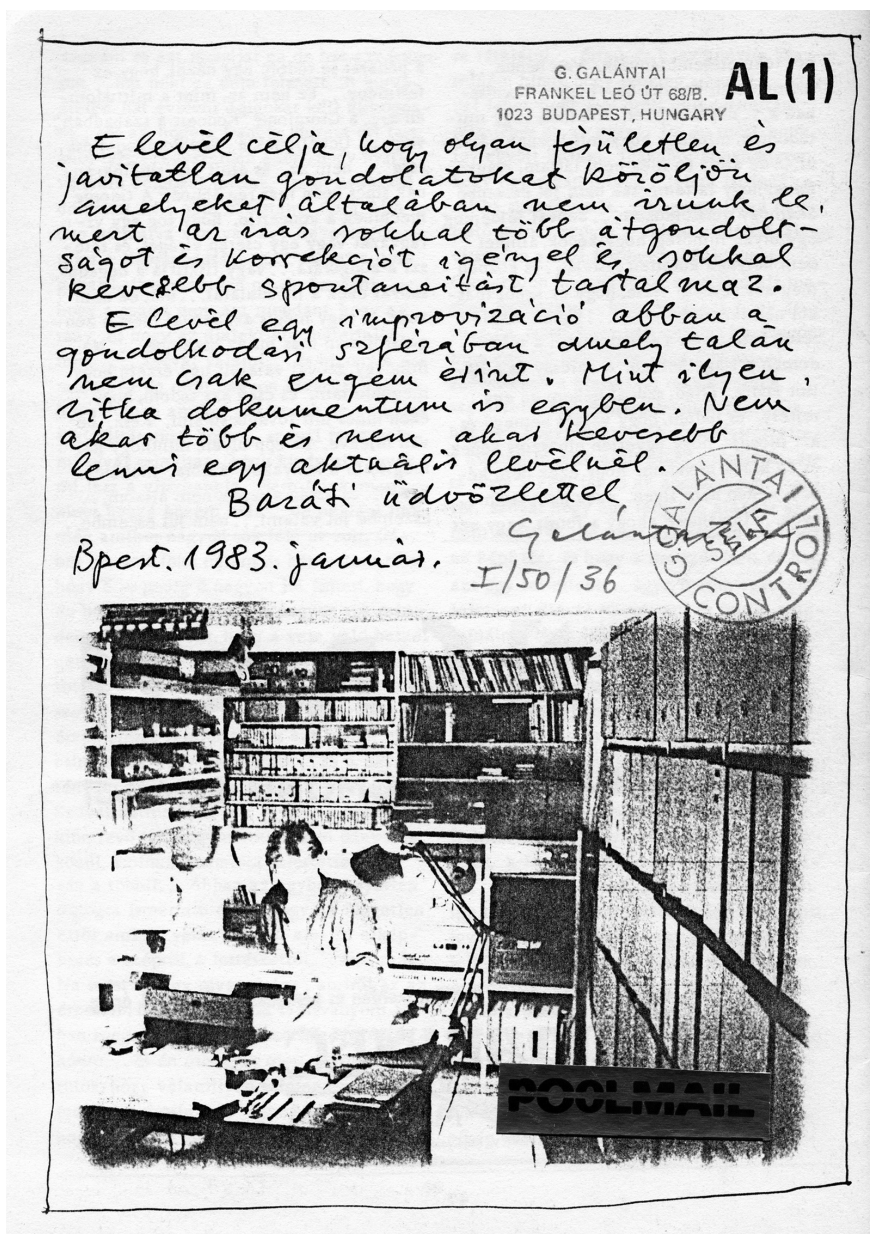
2. Galántai György dokumentál az I. Nemzetközi Day Art kiállításon, Almássy téri Szabadidőközpont, 1985, zselatinos ezüst, fotó: Várnagy Tibor.
© Várnagy Tibor jóvoltából © HUNGART 2020

szériára való korlátozása. A mobil terjesztést Galántai emblematikussá vált, az események dokumentálásához szükséges technikai eszközöket, magnetofont, fényképezőgépet is magába foglaló bőrtáskájából oldotta meg, amelyet szellemesen mozgó műteremmé nyilvánított.²⁰ (2. kép)

Az *Aktuális Levél* eredetileg egy limitált projektként indult, amelyet Galántai kilenc számra tervezett, majd még két, eltérő formátumú lapszámmal kiegészített, így végül összesen tizenegy száma jelent meg. Az *AL* rövidítés, úgy is mint kötőszó, eredetileg az alvilágra való utalásként szerepelt a szójátékok iránt fogékony Galántai névhasználatában, későbbi értelmezésében ugyanakkor egy intézmény komplexitásának a koncepcióját is tükrözte: „Tehát az Artpool volt a főprojekt, és ezek a kis alprojektek, vagy szekciók, ahogy tetszik. A zenei téren is voltak ilyenek, csináltam az Artpool Rádiót, akkor voltak a *Periodikus terek*,²¹ és volt az újság, hát

²⁰ A lap árát 60 forintban határozták meg, helyben megvásárolható volt, de ahogy az Artpoolban lévő levelekből kiderül, a szájhagyomány útján terjedő hírre számos magán és intézményi megrendelés érkezett, amelyeket Galántai postán teljesített. Az első szám hozzátétőlegesen 300 példányban fogyott.

²¹ Galántai a francia fluxus művész Robert Filliou művészetfelfogásának inspirációja nyomán vezette be a *Periodikus terek*et. Robert Filliou Joachim Pfeufferrel közösen hozta létre a permanens alkotás gondolatán alapuló *Poipoidrom* c. installációját 1976-ban, a Fiala Művészek Klubjában. A mű első rekonstrukcióját az Artpool Művészetkutató Központ 1998-ban mutatta be a P60 galériában. <https://www.artpool.hu/Fluxus/Filliou/>



3. Galántai György: Az *AL* első számának hátoldala, 1983, papír, fénymásolat, 21 x 15 cm.

© Galántai György – az Artpool Művészetkutató Központ
– Szépművészeti Múzeum jóvoltából.

ez már egy komplexitás, egy komplex intézmény vagyok, szuperszonikus, egy ilyen álomintézmény, virtuális, most divatosan úgy mondanák, hogy ez egy virtuális intézmény.”²² A rendszerváltás után elindított Artpool honlap²³ ugyancsak ennek a komplex intézményi művészprojektnek az egyik „alprojektjeként” értelmezhető. (3. kép)

Milyen vonásai tették atipikussá a folyóiratot úgy a szamizdatirodalom, mint a kortárs állami folyóiratok szociokulturális, technikai és szellemi mintázatai szempontjából? A következő szempontok ideális esetben kirajzolják az önszerveződő működésmódnak azokat a sajátosságait, amelyek a legális technikák kereteinek betartására törekedve optimalizálták egy underground kulturális stratégia lehetőségeit a nyolcvanas évek közepének Magyarországon.

Csapatmunka

Szemben a Kádár-korszak hivatalos kulturális valóságának hierarchikus-bürokratikus szerveződésével, az *AL* önszerveződő működésében – privát és tágabb, közösségi értelemben is –, az együttműködés volt a jellemző stratégia. Míg a Balatonboglári Kápolnaműterem még egyszemélyes projektként valósult meg, az Artpool és így az *Aktuális Levél* már Galántai György és Klaniczay Júlia közös munkájából és dinamikus szellemi partnerségéből jött létre. A koncepciót, a dizájnt és a tartalmi szerkesztést Galántai jegyezte, a szöveggondozás, fordítás és szerkesztés pedig az Akadémiai Kiadó szerkesztőjeként dolgozó Klaniczay Júlia asztala volt.²⁴ Klaniczay Júlia középosztályi, értelmiségi háttere²⁵ olyan, az Artpool működése szempontjából meghatározó kompetenciákat biztosított a számára, mint a korban kevesek birtokában lévő nyelvtudás. Ez a kulturális tőke tette lehetővé számukra a külföldi utazások során a művészek közötti kommunikációt, a kapcsolatok fenntartását és menedzselését, a levelezést és a begyűjtött szövegek nyelvi hozzáférhetőségét. Az *Aktuális Levél* esetében és a folyóiraton nyomot hagyó szerkesztői professzionalizmuson túl ez a feladatkör sok esetben kulturális fordítást is jelentett kelet és nyugat között. A lap első számainak úti beszámolóit saját véleményét tükrözve, és a művészvilág mechanizmusait már kiismert szerzőnek a helyi közeg reflexióira számító pozíciójából íródtak. Klaniczay Júlia működése különösen érdekes lehetne a nők a szamizdat irodalomban betöltött szerepének hiányos narratívájában.

²² Galántai, 2003. Az Artpool történetéhez és gyűjteményeihez ld. *ARTPOOL. The Experimental Archive of East-Central Europe*. Szerk. György Galántai, Júlia Klaniczay, Artpool, Budapest, 2013.

²³ Erről ld. Barkóczy Flóra írását a kötetben.

²⁴ „Szerkesztve volt, de az szempont volt, hogy hagyjuk benne a stílust, meg, hogy legyen egy ilyen életszerű stílus, hogy ne legyen túlszerkesztve, az egy szempont volt.” Galántai, 2003.

²⁵ Az Artpool intézményi működése szempontjából Klaniczay Juliának meghatározó példa volt az édesapja, Klaniczay Tibor irodalomtörténész által alapított nemzetközi hírű „Centre de recherche de la renaissance”.

Szamizdatkritika

Galántai György kapcsolatai a későbbi demokratikus ellenzék tagjaival a hetvenes évek elejére, a kápolnaműterem korszakára datálhatók, ahol a „disszidens” művészértelmiség több tagjával (Haraszti Miklós, Rajk László) kapcsolatba került. Rajk László életútinterjújában egyenesen úgy hivatkozik Balatonboglárra, mint a szamizdattechnikák elsajátításának fontos helyszínére, ahol Galántai promóciós céllal alkalmazta a szitázás, stencilezés technikáit, illetve olyan, a civil szférára jellemző kreatív megoldásokat, amelyek inspirálták a demokratikus ellenzék mozgalmát. „Később Galántai maga is egyike volt azoknak, akik kivették a részüket a korai szamizdatosok »gyakorlati« képzéséből” – fogalmazott Rajk.²⁶ Galántai György a nyolcvanas évek folyamán számos alkalommal nyújtott technikai segítséget a demokratikus ellenzék tagjainak. Különösen Rajk László, Solt Ottilia és a SZETA eseményeit segítette technikai eszközök, hangosító berendezések kölcsönzésével és sokszorosítási eljárások megismertetésével.²⁷ Az első szamizdatok megjelenésének idején Galántai tehát már része volt a demokratikus ellenzék értelmiségi hálózatának, és úgyszólván testközelből követte az évtized elején megjelenő szamizdat *Beszélő* körüli eseményeket. Annál élesebben fogalmazódott meg bennük a *Beszélő* szegényes vizualitásával szembeni kritika, amely más korabeli szamizdatokhoz hasonlóan a szöveges tartalmak leegyszerűsített technikai kivitelezését jelentette. Klaniczay Júlia utóbbi megfogalmazott véleménye szerint ezekben az években a politikai szamizdatok készítőinek sem kompetenciája, sem igénye nem volt ennek a vizuális szintnek a meghaladására.²⁸ Éppen ezért az *Aktuális Levél* a nyolcvanas évek politikai szamizdatjainak vizuális minimalizmusát akarta ellenpontosítani, és művészmunka jellegével a kulturális szamizdatok szerepét korrigálta az underground térben.

Kultúrákritika/önreflexió

Az *Aktuális Levél* történetének talán legismertebb aspektusa a kulturális paradigmaváltás pillanatának felismerése, illetve az erre időzített lapindítás. Galántai kronológiájának fontos pontja, hogy az UNESCO 1983-at a kommunikáció évének nyilvánította, és szerinte ez önmagában biztosított valamiféle legitimitást a lapnak.²⁹ A másik fontos esemény az aktualitás megragadása és a lap elindítása szempontjából az első magángaléria, a *Rabinec* megalapítása, és Birkás Ákos ott elhangzott, azóta sokat hivatkozott előadása volt.³⁰ Utóbbi az *Aktuális Levél* révén kapott nyilvánosságot, és a nyilvánosságba való visszacsatolásban válhatott a nyolcvanas évek programadó, önkritikus beszédévé. A folyóirat visszatükrözte és tudatosította a kortárs

²⁶ Rajk László: *A tér tágassága (életútinterjú)*. Tények és tanúk, Magvető, Budapest, 2019. 180.

²⁷ Galántai György szóbeli közlése.

²⁸ Bényi Csilla interjúja Klaniczay Júliával, 2003 december, kézirat, Artpool Művészetkutató Központ.

²⁹ Galántai, 2003.

³⁰ Birkás Ákos: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? *AL* 1/1983. január 19.

művészet helykeresését, dilemmáit és a kortárs kritikai diskurzusok különböző tendenciáit. Felületet biztosított a közeg önreflexiói számára, a kulturális események mennyiségének és minőségének éves számbavételére, a kollektív tudat erősítésére, elméleti fogalmak bevezetésére. Az *Aktuális Levél* szerzőket és szereplőket helyezett el a kulturális térképen, és kis túlzással megjelenítette a nyolcvanas éveket nagyban meghatározó pozícióharcokat a nemhivatalos oldalon. A közeg öndefiníciói az aktuális és a későbbi művészeti diskurzusok fogalomhasználatát is meghatározták, úgy mint „a nemhivatalos művészet szférája” (Birkás Ákos), a „heroikus avantgárd” (Beke László), avantgárd versus posztmodern, transzavantgárd (Hegyi Lóránd). Az avantgárd fogalmának sorozatosan visszatérő reflexiói mellett megjelentek olyan hiánytémák is, mint Közép-Európa mint identitás és utópia. A helyi/nemzeti értékek paradigmájában való gondolkodás meghaladásának szükségességét Birkás Ákos fogalmazta meg, az *Aktuális Levél* pedig úgyszólván programszerűen azonos volt vele.³¹

Kontextusteremtés/nemzetköziség

Már az első számokból kiolvasható, hogy *AL* egyik fontos törekvése a kortárs magyar művészet rekontextualizálása volt a nemzetközi térben. Ez a szándék, a magyar kultúra hagyományos (pontosabban 20. századi) orientációjának megfelelően, elsősorban kelet-nyugat irányú érdeklődést jelzett. Így Galántai és Klaniczay kezdetben főként a nyugat-európai fluxus, experimentális költészet és kapcsolatművészet irányában tájékozódott, de az Artpool számos kelet-európai művésszel is kapcsolatot épített ki. A nyolcvanas évekre jelentősen megnőtt a magyar művészek tájékozottsági szintje, ugyanakkor a kor folyóirattermésében még mindig egyedülállónak tűnt, hogy domesztikált kulturális jelenségeket párhuzamos, nemzetközi kontextusban mutassanak be. Az első négy szám az 1982-es nyugat-európai utazásuk gyűjtésére alapult, amely nem csak a folyóirat, hanem az Artpool szemléletmódját és jövőjét is nagyban meghatározta: „Egy láda katalógust vittünk magunkkal, és cserébe 8 ládányi anyagot gyűjtöttünk. Hazajöttünk, és baromira fel voltunk dobódva, hogy Európa. Európa voltunk, hoztuk magunkkal Európát. Ez is egy nyomás volt, mint a *Rabinec* galéria, meg a 83-as év, a kommunikáció éve. Tehát ez egy nyomás volt, hogy ki kell adni, sehol megjelentetni ezt nem lehetett, hogy kérném szépen, ilyen szép Európa, és mi sem vagyunk lemaradva. Hogy hogyan néz ki együtt, tehát a kontextus, hogy mi Európában lehetünk, és az újságban ennek is kell érződnie. Az, hogy itt van egy beszámoló Ben Vautier-ról, és utána jön Birkás Ákos a *Rabinec*-ben, ilyen nem volt, ilyet sehol se lehetett látni.”³² A magyar művészet nemzetközi kontextualizálásába az is beletartozott, hogy az 1975 után nagy számban emigrált, külföldön élő magyar művészeket visszacsatolják a magyarországi

³¹ „A mi eredetiségünk nem magyar szinten, hanem csak közép-európai szinten kapna jelentőséget és helyet – sőt, értelmet – a világ előtt. És csak ezen a szinten jelenhetünk meg önmagunk előtt, mint mérce.” Birkás, *AL* 10/1984, 5.

³² Galántai, 2003.

undergroundba. Halász Péter és a Squat Színház (AL/11), Kántor István/Monty Cantsin (AL/11), Molnár Gergely (AL/10), Szentjóby Tamás (AL 5), Perneczky Géza (AL/8) jelenléte az AL-ban lehetőséget adott a hatvanas-hetvenes évek művészetének utólagos értékelésére, és fölvetette a neoavantgárd kontinuitás problematikáját a következő évtizedben.

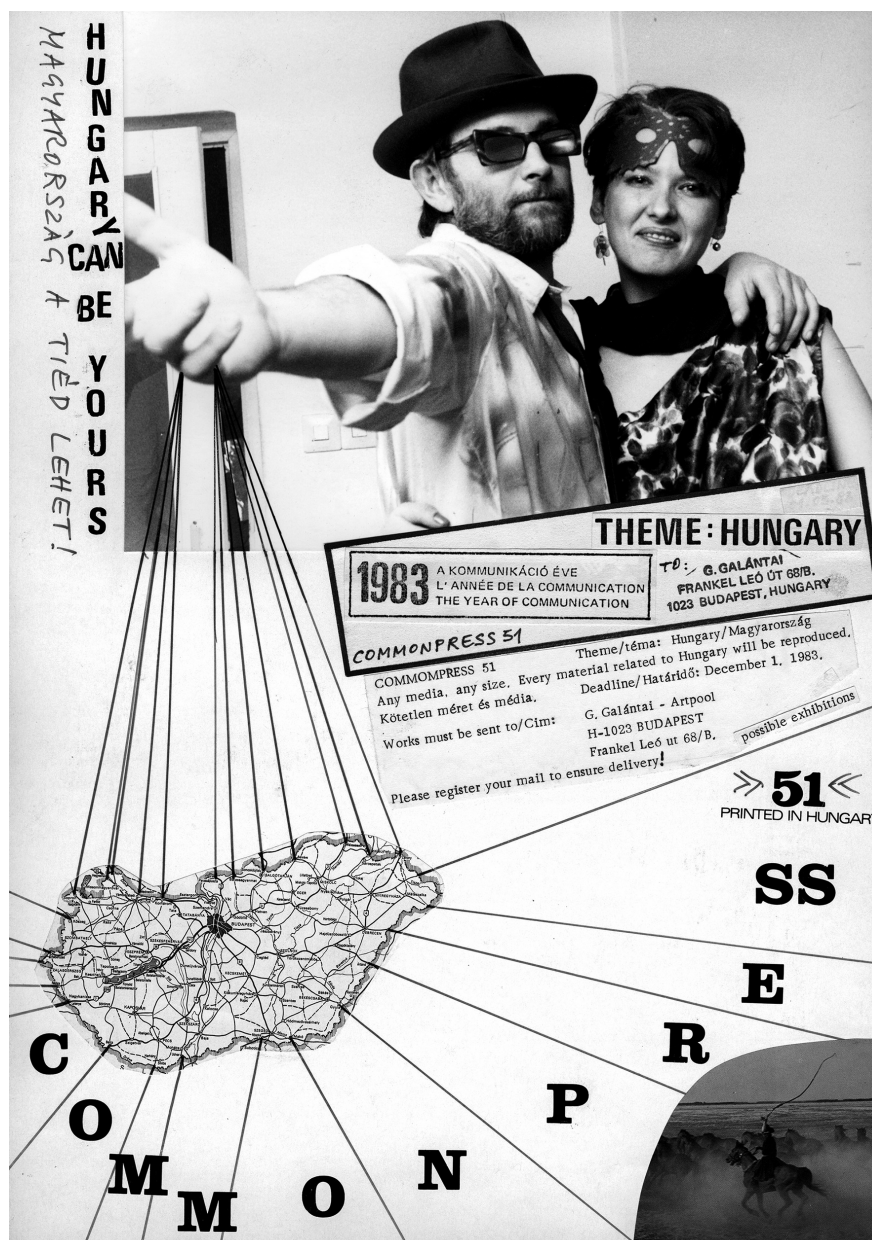
A folyóirat mint archívum

Galántai György már Balatonbogláron archiválta az ott keletkezett dokumentumokat, majd a boglári anyagot előadásokon és kiállításokkal igyekezett visszacsatolni a művészeti közegbe. Bár ezeket az eseményeket, például a Kassák Klubban vagy Dunaújvárosban tervezett előadást (1979) betiltották, Galántai nem hagyta „elsüllyedni” azt az eseménytörténetet, amely végül a magyarországi neovantgárd narratívájának és a kollektív tudatképzésnek – az Iparterv mellett – talán a legfontosabb mozzanata lett. Az Artpool maga is a balatonboglári dokumentumok gyűjteményére épült. Másrészt Galántai a gyűjtés és archiválás folyamatából azt a fajta visszacsatolást hiányolta, amely a „halott” dokumentációt az aktív nyilvánosság gyakorlatain keresztül „elevenné” teheti. Az archívum diszkurzivitásának konceptuális kerete a folyóirat volt, amelynek tematikus számai – Balatonboglári kápolnaműterem (AL/5), költészeti (AL/6), színházi (AL11), teoretikus (AL10) – tudatos szerkesztői gondolkodást tükröznek, de fontos szerepe volt a spontaneitásnak és a véletlennek is. A boglári szám apropóját a kápolna bezárásának tizedik évfordulója jelentette. Az *Aktuális Levél* Galántai 1979-ben megfogalmazott aktív archívum koncepciójának megfelelően organikusan szerveződött, és bár mindig az éppen zajló eseményekből indult ki, működésével előhívott szervesen kapcsolódó külső anyagokat is. Az eredeti várakozásokhoz képest azonban jóval kevesebb beérkezett szöveggel dolgozhattak. Számukra is meglepő módon a kortárs folyóiratokat amúgy hiányoló kulturális közeg nem termelte ki a szükséges írásokat,³³ ezért a tartalmak többségét (interjúkat, beszámolókat, hangfelvételeket és képanyagot) Galántai és Klaniczay saját maga állította elő. Ennek a kényszerűségből is fakadó módszertannak köszönhetően az *Aktuális Levél*hez összegyűjtött fotók, kéziratok, hangfelvételek végső soron az archívum gyűjteményeit gyarapították.

Disszidens pozíciók

Utolsó, de nem kevésbé lényeges szempont az AL értelmezéséhez, hogy hogyan volt politikus, ha nem volt az. Galántai szerint ugyanis az *Aktuális Levél* tudatosan és nyíltan nem volt politikus, sőt, kerülte a direkt politizálást. Galántai így fogalmazott 2003-ban: „És nem politizáltam, az nagyon fontos volt, semmiféle politikai téma nem jöhetett be, itt csak kultúra van, csak művészet van. Ezt nagyon-nagyon tudatosan csináltam, és mindent átgondoltam, hogyha belém kötnék, tudjak véde-

³³ Klaniczay, 2003.



4. Galántai György: Felhívás a Commonpress 51., Magyarország a tiéd lehet! c. projektjében való részvételre (a grafikához felhasznált Jávor István-fotón Galántai György és Klaniczay Júlia látható), 1983., vegyes technika, 29,7 x 21 cm
© Galántai György – az Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum jóvoltából.

kezni.”³⁴ Ennek ellenére a rendszerkritikus értelmiség egyes képviselői, akik a politizáló demokratikus értelmiséggel voltak átfedésben (pl. Eörsi István, Radnóti Sándor), mégis csak jelen voltak a lapban. Az *Aktuális Levél* olyan irodalmi szatírákat és rendszerkritikus szövegeket is föl vállalt, amelyek más orgánumban nem jelenhettek volna meg. Legutóbb Radnóti Sándor fogalmazta meg ennek a stratégiának, vagy párhuzamos jelenlétnek a nehézségeit: „Valóban kevesen tudták megcsinálni, hogy egyszerre próbáljanak jelen lenni az első és a második nyilvánosságban is. Eörsi volt a nagy példa, akinek sikerült, és nekem már volt annyira kis nevem, hogy én is kísérletezhettem ezzel, hol sikerrel, hol nem...”³⁵ Fontos megjegyezni azt is, hogy a folyóirat disszidens aurájához nagymértékben hozzájárult a rendőrségi zaklatás ténye, a gépirónők megfélemlítése, a megfigyeltség-tudat és azok a kriminalizációs technikák, amelynek részletei Galántai titkosszolgálati dossziéjának, a Festő dossziéjának a nyilvánosságra kerülésével váltak végül ismertté.³⁶

1984-ben, a kilencedik szám megjelenését követően a lap kivitelezése egyre több nehézségbe ütközött, és a szerkesztőkön egyre fokozódott a politikai nyomás. A Pauer Gyula *Tüntetőtábla erdő* projektjét publikáló kilences számot elkobozták, a tördelőt megfélemlítették, és a szerkesztők egyre nehezebben találtak az együttműködésre hajlandó kockázatvállaló nyomdát. Az 1984-ben megrendezett *Magyarország tiéd lehet!* című kiállítás³⁷ betiltásával ráadásul Galántai György feketelistás státusza újra élesedett. (4. kép) Ebben a helyzetben, amikor úgy tűnt, hogy a védelmi stratégiák mégsem bizonyultak elegendőnek, Galántai György és Klaniczay Júlia a Balatonbogláron már kikísérletezett módszerrel kereste a réseket a rendszeren. Stratégiájuk sajátossága, hogy sosem fogadták el a kapuk bezáródását, a cenzúrát és az ellehetetlenítés különféle mozgó praktikáit, hanem a mikropolitikai változásokat elemezve és figyelve, a helyzethez alkalmazkodva igyekeztek kijátszani őket. Az *Aktuális Levél* esetében és egy új egyesületi törvény, valamint a Soros alapítvány magyarországi megjelenésével egy kortárs művészeti egyesület létrehozásában gondolkodtak, amely jogi személyként legitim módon biztosította volna a lap menedzselését és fennmaradását.³⁸ Az *Aktuális Levél* és az Artpool fenntartásával is a kortárs kép-

³⁴ Galántai, 2003.

³⁵ Radnóti Sándor: *Sosem fogok memoárt írni. Tények és tanúk*, Magvető, Budapest, 2019. 38–39.

³⁶ <http://www.galantai.hu/festo/>

³⁷ A rendszerváltás előtti utolsó betiltott kiállítást Galántai György 46 magyar és 58 külföldi művész mail art munkáiból rendezte a Fiatal Művészek Klubjában, vö. a kiállítás katalógusaként is használt mail art folyóirat, a *Commonpress* 51. „Hungary” számát, 1984/1989. Lásd továbbá: Jasmina Tumbas: *International Hungary! György Galántai's Networking Strategies*, *ART Margins*, June–October 2012, Vol. 1. No. 2–3. 87–115.

³⁸ „Birkás Ákos lett volna az elnök, el is vállalta, a Juli meg a titkár. (...) ... csupa olyan név volt, aki mondjuk az avantgárd körébe sorolható, de nem égette meg magát. Tehát ilyen volt Birkás Ákos. És hogy minden művészeti ág szerepeljen, építészet: Ekler Dezső, zene: Szemző Tibor, Jovánovics: szobrászat. Tehát csupa olyan ember, akit a hatalom el tud fogadni. Ez volt a szempont, ezért én nem voltam benne, Beke László sem volt benne, Hegyi Lóránd benne volt.” Galántai, 2003.

zóművészet létjogosultsága mellett érveltek úgy, hogy egyfajta „normalitást” feltételezve gyakorlatilag figyelmen kívül hagyták azokat a konvenciókat és potenciális korlátokat, amelyeket a neoavantgárd szabályrendszere és a kultúrpolitika rögzített. Az *Aktuális Levél* története azt a paradigmátikus helyzetet példázza, hogy a neoavantgárd és a disszidens művésztelmség bizonyos köreiben korántsem volt egyértelmű a marginalitás zónájához való ragaszkodás. Galántai stratégiái valójában expanzívnak mondhatók az első nyilvánosság irányába, és nem tekintették értéknek az underground belterjes exkluzivitását, hanem éppenséggel ki akartak törni belőle és tágítani akarták az információhoz való hozzáférés dimenzióit. A folyóirat átlépte azoknak a meghatározó kulturális intézményeknek az ingerküszöbét, mint a Magyar Nemzeti Galéria, a Pécsi és a Székesfehérvári Múzeum, vagy a Képzőművészeti Főiskola, amelyek a hagyományos és az ideologikus esztétikára rendezkedtek be.³⁹ Az *AL* egy szabadabb kulturális nyilvánosság illúziójával ajándékozta meg a magyarországi művészeti közeget. De ennél – és a Galántait ma is foglalkoztató jövő – szempontjából értékesebb az a történelmi tapasztalat, hogy a kultúra önszerveződő mikroközösségei ki tudják tágítani a számukra előírt és sokszor a belső erőviszonyoktól nehezített kereteket.

³⁹ „Köszönöm érdeklődésüket legújabb sokszorosított grafikai alkotásom, az *Artpool Letter* iránt. Természetesen én is nagyon örülnék, ha a Magyar Nemzeti Galéria és a Pécsi Múzeum mellett a Képzőművészeti Főiskola is megvásárolná és archiválná alkotásomat.” Galántai György válasza Feledy Balázsnak, 1983. szept. 6. Artpool Művészetkutató Központ.

László Zsuzsa

A FOGALMAK ÁRAMLÁSA

A MAGYAR NEOAVANTGÁRD LEHETETLEN REALIZMUSA A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS UTÁN

„Az ember nem azért művész, hogy ne próbálja meg a
lehetetlent”

Fazekas György¹

Tanulmányomban a neoavantgárd művészet – és ezen belül a konceptualizmus és a fluxus magyarországi historizálásának evolúcióját kísérem meg áttekinteni az 1979-es Magyar Avantgárd Művészet Múzeuma (MA Múzeum) projektből kiindulva a rendszerváltás időszakán át az Artpool 2001-es *Lehetetlen realizmus* című kiállításáig. Olyan megközelítéseket szeretnék bemutatni, melyek nem a nyugati fejleményekhez képest, reaktív módon, és nem is pusztán az ellenzékiiségre épített értékítéletekkel közelítették meg az államszocializmus időszakában megjelenő avantgárd történetét, hanem egyfajta dialektikus viszonyba állítva a lokális és nemzetközi kontextust. Az avantgárd kontextuális, decentralizált olvasatainak jelentőségével éppen a rendszerváltás után radikálisan globalizálódó művészeti világ szembesített – melyben egy régió a saját művészet- és társadalomtörténetének lokálisan specifikus teoretikus és ideológiai összefüggéseivel vívott ki magának helyet a nemzetközi diskurzusokban. Ugyanakkor az már az utóbbi évtized fejleménye, hogy az Európa- és világszerte bekövetkező populista-jobboldali politikai fordulat következményeként a társadalomilag elkötelezett, kritikai művészet avantgárd hagyományaival szemben fellépett a művészettörténeti revizionizmus, mely a nemzeti reprezentációt kiszolgáló művészet kánonját igyekszik felállítani.² Így különösen égető feladat tisztázni a magyarországi avantgárd történetének viszonyát a nemzeti/lokális/regionális művészettörténet különböző elbeszéléseivel összefüggésben.

A magyar művészeti színtéren már a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején többféle rendszerváltás is lezajlott. Egyrészt a hetvenes évek stagnálásához képest majdnem teljesen megszűnt a modernista absztrakt művészet politikai marginalizációja a képzőművészet kulcsintézményeiben.³ Másrészt, míg az absztrakt művészet a huszadik

¹ Idézet Fazekas György a *Realizmus* körkérdésre (1979) adott válaszából. Kézirat. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ.

² Ez a revizionizmus az avantgárd nemzetköziségéből pejoratív kozmopolitizmust kreál, és az antikomunista kulturális ellenállás hamis történeti keretében ad csak számára legitimitást.

³ Csak két példa: 1977-ben Bak Imrének egyéni kiállítása volt a Múcsarnokban, az 1980-as Velencei Biennálén Bálint Endre, Fajó János, Hencze Tamás, Keserü Ilona, és Korniss Dezső képviselte Magyarországot.

század első és második felében megjelenő képviselői lassanként kanonizálódtak, a radikális avantgárd pozíciók még a párhuzamos kultúra területén is egyre inkább veszítettek relevanciájukból. Ezen a felálláson a politikai rendszerváltás sem módosított, a hatvanas-hetvenes évek művészetéből elsősorban a mérsékelt avantgárd, a nyugati művészettörténet izmusaival kompatibilis, műtárgy-centrikusabb oeuvre-ök kanonizációja indult meg. Így a művészettörténet-írás rendszerváltása sokkal később kezdődött meg, melynek egyik előfutáraként azonosítanám most 18 év távlatából az Artpool 2001-es *Lehetetlen realizmus* kiállítását, mely a magyarországi (neo-)avantgárd historizációjának egyik első kísérletét (a MA Múzeumot) is megmentette a felejtéstől.

UTAK AZ AVANTGÁRDHOZ

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején a művészeti élet legkülönbözőbb szereplői a legkülönbözőbb módokon egy korszakhatár átlépését fogalmazták meg.⁴ A Magyar Avantgárd Művészet Múzeuma, melyet Bán András 1979 januárjában indított el, ennek a korszakhatárnak az egyik conceptualista megfogalmazásaként értelmezhető. Bán 1975-ben diplomázott művészettörténészként, de már 1974-től az *Élet és Irodalom* képszerűkesztőjeként dolgozott. 1977-ben a Bartók 32 Galériát vezette, ahol azonban *A szovjet művészet első évei* című kiállítás kortárs szekciója és az azévi velencei, ún. Disszidens Biennále vélt összefüggései miatt állásából eltávolították.⁵ 1978-ban az egri Galéria 40 vezetője, majd az év második felében Beke Lászlótól átvette a Fiatal Művészek Klubja Képzőművészeti Szekcióját, ahol többek között a Rózsa kör tagjainak, illetve Ulises Carriónnak is szervezett kiállítást.⁶ A MA Múzeumának⁷ létrehozására a közvetlen apropó a Bercsényi Klub *5 művészettörténész 5 kiállítás* című sorozata volt,⁸ ennek első részeként került bemutatásra 1979 februárjában Bán egy hónappal korábban kiküldött felhívásának eredménye.

⁴ Néhány példa: Németh Lajos: A hetvenes évek képzőművészetéről és építészetéről. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben*. Budapest, 1980. 68–71.; Beke László: Dátumok a magyar avantgarde művészet történetéből, 1966–1979. *Művészet*, 21, 1980, 10. 20–22.; Idézetek a hetvenes évek művészetének irodalmából (összeállította: Szabó Júlia). *Művészet*, 21, 1980, 10. 17.; *Tendenciák 1970–1980* – kiállítás-sorozat. Budapest Galéria, 1980–1981; illetve *A hetvenes évek kultúrája* című konferencia 1980-ban, melyre a párhuzamos kultúra szereplői a hivatalos kultúra képviselőit is meghívták a Fiatal Művészek Klubjába.

⁵ A szerző interjúja Bán Andrással, 2019. szeptember 6. A hangfelvétel és a leirat az Artpool Művészeti Kutató Központ archívumában található. Ezúton köszönöm meg Bán Andrásnak a dokumentumok értelmezésében, valamint a kézirat pontosításában nyújtott segítségét.

⁶ *A szovjet művészet első évei*. 1111 Budapest Bartók Béla út 32 Galéria, 1977. november – december; *A könyvművektől a küldeményművekig*, nemzetközi művészkönyv kiállítás, összeállította Ulises Carrión, Other Books and So. Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1978. december 8–14; *Rajzolsz?* Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1979. január 19–25.

⁷ Ezt a rövidítést használta Bán, utalva Kassák Lajos *Ma* folyóiratára.

⁸ *5 művészettörténész 5 kiállítás* sorozat, BME Rózsa Ferenc kollégium, 1979. február 13. A MA Múzeum kiállítása az első rész volt, amelyet Keserü Katalin *Kottaképek* (február 20.), Hegyi Lóránd

Ez az erősen spekulatív felhívás maga „a magyar avantgárd művészet múltját és jelenét gyűjtő eszmei muzeális intézmény” alapító okirata: „A múzeum létezésével definiálja önmagát, gyűjteményével rekatégorizálja tárgyát, kategóriáival meghatározza a hagyományok érvényét, miközben megkérdőjelezi létjogosultságát, kategóriáit és hagyományait; tevékenységének tehát a néven nevezés a célja, s az, hogy deformálja az Ön tudatát.” Bán arra kérte a megszólított művészeket, hogy ajánlják fel egy, a jelen tevékenységüket jellemző művük a mellékelt múzeumi leírókartonok segítségével elkészített dokumentációját. Fontos megjegyezni, hogy bár az avantgárd művészet múzeumáról van szó, az utolsó kitétel ironikusan a konceptuális művészet korlátozott hatókörére is utal, mint amely többé nem a világot, nem az életünket, hanem pusztán a tudatunkat kívánja megváltoztatni.

Bán felhívásában a már régóta alkalmazott múzeum- és gyűjteményépítő stratégia - mely művészek által adományozott művekből épít fel egy új gyűjteményt - keveredik az egyedi műtárgy fogalmát elvető assemblage és mail art projektek, másrészt a konceptuális művészet a hatvanas évek végétől elterjedt, alapvetően intézmény-kritikus felhívásos módszerével. Erre épült Beke László 1971-es *Elképzelés* projektje,⁹ melyről Bán nem tudott,¹⁰ és amely csupán gondolatban realizálódó elképzelések dokumentációját gyűjtötte össze. Az egybeesést a múzeumi leírókartonok és a konceptuális művészet nyelvezete között már Pauer Gyula szintén 1971-es Bekének adott válasz-akciója is felismerte, melynek keretében Pauer éppígy múzeumi leíró-kartonokon gyűjtött pseudo-műleírásokat, de ő még nem múzeumról, hanem gyűjteményről beszélt.

Bán felhívására ötvenen válaszoltak, közülük tízen részt vettek Beke László 1971-es *Elképzelés* projektjében,¹¹ Attalai Gábor és Donáth Péter pedig Pauer *Pseudo* akciójában is. Ez a csoport kiegészült az időközben fellépő Rózsa Kör tagjaival, a Fiatal Művészek Klubjában aktív művészekkel, valamint az építészet és a fotó területének képviselőivel – az „élcsapat”-tól különböző okokból távolságot tartó, de az underground kulturális pozícióban mégis osztozó alkotókkal.

Így, Beke, Erdély Miklós és Nádler István válaszaiból értesült Bán arról, hogy az az avantgárd, amelynek akkori helyzetéről képet igyekezett nyerni, és ezzel az

„F” (február 27.) kiállítása követett. A *Bercsényi 28–30* 1980, 1. számában megjelent összefoglaló szerint ezeket a sorozat negyedik része, Aknai Tamás „Pécsiek” és Beke László *Határértékek* című kiállítása követte volna 1979 márciusában, de ezek elmaradtak.

⁹ *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei – Beke László gyűjteménye, 1971.* Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, 2008.

¹⁰ A szerző interjúja Bán Andrással, 2019. szeptember 6.

¹¹ Beke 28 művészt szólított meg és 31-től kapott választ. A Beke koncepciójára épülő, meg nem valósult székesfehérvári kiállítás pedig még szűkítette ezt a kört. Erről ld. az 1971. *Párhuzamos különidők* katalógusban (BTM Fővárosi Képtár, tranzit.hu, 2019) Izinger Katalin („Ha résnyire kinyílt egy ajtó, oda mi betettük a lábunkat.” Merészség és megfontoltság. Tíz év kiállításai és az 1972-es *Elképzelések* című kiállítás a székesfehérvári múzeumban, 44–53.) és László Zsuzsa tanulmányát (A jövő realizmusa. Viták Beke László *Elképzelés* projektje körül, 22–37.). Ezzel szemben Bán nyilvánvalóan az avantgárd körök kiszélesítését, demokratizálását célozta meg.

ambiciózus gesztussal saját területet foglalni a mozgalomban maga és generációja számára, már kimerítette ezeket a lehetőségeket, már kialakította a maga élcsapatát, mely újonnan csatlakozók integrálása helyett rosszabb esetben a túlélésért, jobb esetben a kanonizációjáért küzdött. Hogyan lehetséges, hogy Bán András nem tudott Beke és Pauer akcióiról? Bekével 1978-tól szoros munkakapcsolatban voltak, 1974 és 1979 között Bán már megismerkedett az ún. Iparterv csoport számos tagjával, 1978-ban még kiállítást is rendezett Baranyay Andrásnak épp a Bercsényi Klubban. Hogyan válhatott ennyire hozzáférhetetlenné az 5-10 évvel később indulók számára a neo-avantgárd hőskora?

REZIGNÁCIÓ ÉS ÖNGÚNY

A beérkezett válaszok segíthetnek rávilágítani azokra a folyamatokra, melyek az információáramlás zárlatait előidézték. Donáth Péter egy névsorral válaszolt Bánnak, a magyar avantgárd veszteség-listájával, mely „azon személyek nevét tartalmazza, akiknek személyisége és tevékenysége fontos volt” Donáthnak „és akik, [már] külföldön élnek.” Donáth nagyrészt épp olyanokat sorolt fel, akik a két projekt között eltelt időszakban, a hetvenes években emigráltak, és akik távozása újra problematikussá tette, hogy hogyan definiálható a *magyar* avantgárd. Vidovszky László zeneszerző, az Új Zenei Stúdió alapító-tagjának válasza¹² sokkal radikálisabb, amennyiben azt állítja, hogy Magyarországon nincs és nem is volt avantgárd, mivel az avantgárd kritériuma, hogy efemer, helyezethez kötött mozgalom és nem a művész személyiségéhez köthető alkotás. Vidovszky szerint maximum etikai avantgádról lehet szó, amennyiben a maradiság ellen küzdők harca némiképp emlékeztet arra a küzdelemre, amelyet máshol az avantgárd művészek a konzervativizmussal vívnak.

Gáyor Tibor egy kiábrándítóan szarkasztikus víziót ír le a magyar avantgádról, mint önmagát kollektív Gesamtkunstwerknek képzelő, 1973-tól zajló blőd bohózatról. Gáyor leírása szerint a magyar avantgárd haláltánca éppannyira abszurd, képmutató és irracionális, mint az állami kulturális reprezentáció, ezért látomásában egybemosódik ez a két szféra. Hasonló malíciával Pinczehelyi Sándor egy disznófejet ajánlott fel a múzeum számára. Kemény György szocreál installációja, vagy László Zoltán és fenyevesi Tóth Árpád tömegkulturális idézetei is mintha az avantgárd heroizmus és monumentalitás ellenszereiként kívánnának fellépni. Azt a gúnyos iróniát, mellyel a magyar sajtó a konceptuális művészetet igyekezett elbogatellizálni a hetvenes évek második felében,¹³ most maguk a művészek kezdik el használni saját helyzetük leírására. Haraszty István az 1970-ben készült *Fügemagozójáról* 1978-ban megjelent *Művészet*

¹² Vidovszky és Beke Bánnak küldött válasza megjelent a *Bercsényi 28–30* folyóirat 1980. 1. számában (7.), Vidovszkyé 1989-ben a *Szógettó* antológiában is (*Válogatás az új magyar avantgárd dokumentumaiból*. Gyűjtötte és válogatta: Papp Tamás. *Jelenlét* különszám, 1989, 1/2. 281.) és azóta gyakran hivatkozott dokumentum. Ugyanitt megjelent Jovánovics György és Major János Beke 1971-es *Elképzelés* felhívására adott válasza a projektek ismertetése nélkül (136–138; 184.)

¹³ László Zsuzsa 2019 i. m.



1. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának katalógus lapja. Az Artpool Művészettudató Központ jóvoltából

cikkből¹⁴ vág ki farsztó leírásokat. Ezzel nem csak a tervgazdálkodást, hanem a mű-kritikát és végső soron saját művészetének recepcióját is az ironia területére utalja.

Ez a fanyar, kívülállását deklaráló ironia, amely teljesen ellentétes az avantgárd utópisztikus és demokratikus társadalmi programjával, és amelyet Konrád György antipolitikaként írt le három évvel később, közös nevezőt teremt a már akkor is különböző és később teljesen eltérő irányba elmozduló művészi pozíciók között: „Meghallgatjuk, amit mondanak nekünk, de a negyedét sem hisszük el, s egymás között össze-nevetünk. Rossz fiúk, hitetlenek, zsványok, vagányok, dörzsöltek, szélhámosok, túlélők – mi a szívünk mélyén szeretjük a destrukciót, a gúnyolódást, bennünket a történelem cinizmusra tanított.” – írja Konrád a közép-kelet-európai disszidensek habitusát ismertetve.¹⁵ Szegő György az avantgárd múzeumról, mint a múlt és a jövő kielégületlen frigyének helyszínt adó önmegsemmisítő bordélyházzal szellemeskedik a felhívás szövegéből kivágott szavak felhasználásával. Szemadám György beadott kartonja szerint a múzeum a magán és a köztulajdon lopását, rongálását teszi művé és közkinccsé.

AZONOS FORMÁK, SZÉTTARTÓ JELENTÉSEK

Szegő és Szemadám mellett még sokan tesznek üres, fekete, vagy fehér képet a tárgyfotó helyére, de a vizuális információ hiányához, elrejtettségéhez, az avantgárd művészet láthatatlanságához, illetve szimbolikusan az avantgárd múzeum lehetetlenségéhez egészen különböző magyarázatot fűz Baranyay András, Galántai György, Gellér B. István, Molnár Péter, Timár Péter és Türk Péter is. Ezzel az anyag egésze alátámasztja, sőt hatványozza azt a percepciót, miszerint a kelet-európai neoavantgárd éppen úgy néz ki, mint a nyugat-európai, csak egészen mást jelent.¹⁶ Az eszközök és fogások általánossá váltak, strukturalista tautológiákat, mediális átteleket, spekulatív szemiotikai kísérleteket írt le Balla András, Halász András, Hámos Gusztáv, Kismányoki Károly, Lantos Ferenc, Lengyel András, Maurer Dóra, Nagy Tamás, Szirányi István, és Tolvaly Ernő is, melyek a referenciáktól – jelentésektől – függetlenített jelölők önjáró mutációiként szintén az avantgárd klasszicizálódását és válságát jelzik. Makovecz Imre mindezekkel szemben egy komolyan megvalósítandó konceptuális múzeum-tervet küldött be, mely egy térvessző illúziót kívánt létrehozni egymást tükröző terekben duplán kiállított tárgyakkal. Mikor Bán a második körben rákérdezett, hogy mi legyen az összegyűjtött kartonok sorsa, Makovecz már explicite megfogalmazta, hogy mennyire káros az avantgárdot övező szégyenkezés és rejtőzködés, amihez még azt is hozzátette, hogy „elegem van az álpolitikai eklektikus koncept artból.” Formai hasonlóság és éles

¹⁴ Menyhart László: Gondolatok sorozatgyártásban. *Művészet*, 19, 1978, 6. 42–43.

¹⁵ Konrád György: Az autonómia kísértése. [1977–1982] Uő.: *Antipolitika. Az autonómia kísértése*. Budapest, 1989. 9. Marcel Broodthaers 1968 és 1975 közötti *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* nevű fiktív múzeum-projektje is alapvetően az ironia eszközével él, csak hogy az ő esetében az ironia nem az avantgárdra, hanem a hagyományos művészet intézményeire irányul.

¹⁶ Többek között Jaroslav Andel írta ezt le az 1979-es amszterdami *Works and Words* kiállítás katalógusában: The Present Czechoslovakian Art Situation. *Works and Words*. Eds. Josine van Droffelaar és Piotr Olszanski. Amsterdam, 1980. 69.



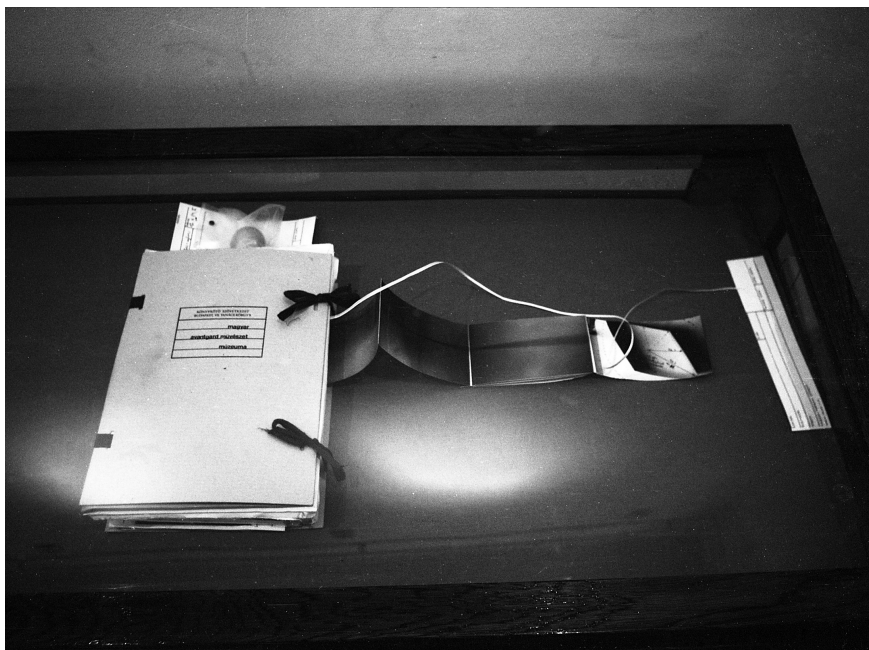
2. A Magyar Avantgárd Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30., Budapest, 1979. február 13–19. Szervező: Bán András. © Foto: Galántai György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából.

kontextuális különbség jelenik meg a monumentalitás újfajta lehetőségeit vizsgáló Attalai Gábor, Bajkó Anikó, Geller B. István, Kéri Ádám, és Haris László konceptuális tájképsérleteiben, és Bohus Zoltán, Hámori Béla, Lugossy Mária, Schneller Vilmos a konceptualitást a nemzeti és történeti reprezentáció szolgálatába állító emlékmű-terveiben. A kontextuális különbségek nagyobb távlatból abban is tetten érhetők, hogy míg az Iparterv kiállításoknak vagy akár Beke László *Elképzelésének* résztvevői szinte kivétel nélkül mind részeivé váltak a rendszerváltás idejére már körvonalazódó neoavantgárd kánonnak, a hetvenes – nyolcvanas évek fordulóján beköszöntő stíluspluralizmus és radikális eklektika idején fellépők közül sokkal többen vannak azok, akik a kilencvenes évek művészeti színterén már nem találtak helyet maguknak. A MA Múzeum példája alapján ráadásul éppúgy kihullottak a kánonból a rendszerváltás előtt még progresszívnek tűnő konceptuális-tradicionalizmus képviselői, mint azok, akik a nyugati (neo-)avantgárd strukturalista törekvéseit igyekeztek adaptálni.¹⁷

AVANTGÁRD VITRINBEN

Mikor ez az anyag 1979 februárjában a Bercsényi Klubban egy zárt vitrinben került a közönség elé, az avantgárd kanonizációja helyett az avantgárd eltemetésének és

¹⁷ Például egyrészt Benkő Viktor és Szerencsés János, másrészt Herczeg László, Molnár Péter és H. Tóth Tamás.



3. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30., Budapest, 1979. február 13–19. Szervező: Bán András. © Fotó: Galántai György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából

kritikájának egyik első gesztusává vált.¹⁸ A kartonok nemcsak vitrinben, hanem múzeumi kordonnal elzárva kerültek a közönség elé, vagyis a hozzáférhetlenség allegóriájaként értelmezhető konceptuális installáció kellékeivé váltak.¹⁹ Bán projektje ezzel nemcsak arra mutatott rá, hogy annyira anakronisztikussá vált az avantgárd, hogy már múzeumban a helye, hanem – bár ez nem volt tudatos – arra is, hogy mindez úgy történt meg, hogy nem kanonizálódott, nem vált nyilvános, hozzáférhető műveltségé, hanem exkluzív legenda maradt.

Több Bán projektjében szereplő művész nézőpontjából az avantgárd képviselői a hivatalos kultúrpolitikával szemben fellépve, egyetlen alternatívaként tekintettek az avantgárdra, és ezen belül is a konceptualizmusra, ezzel mintegy kiradírozták azokat a párhuzamos művészeti gyakorlatokat, melyek nem akartak egyik oldalra se beállni. A nyolcvanas évek újszenzibilitása elmosta ezt a problematikát, mely aztán a rendszerváltás után, már politikai színezettel tért vissza. Ezzel összefüggésben a MA Múzeum nem pusztán az avantgárd historizációjának és kritikájának diskurzusába

¹⁸ A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30, Budapest, 1979. február 13–19.

¹⁹ Később feltehetőleg az 1980-as pécsi kiállításra a lapokról fotóreprodukciók készültek, melyek a kiállítás katalógusaként működve mégis adtak egy áttételes, korlátozott betekintést, lásd. 1. kép

illeszthető be, hanem a korszakra szintén jellemző, a népies-urbánus pozíciók újraértelmezésére, szintetizálására tett – többnyire kérészerű – kísérletek sorába is. Ilyen irányú szinkretizmust képviselt még a hetvenes évek elején Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, majd bizonyos állami intézmények, mint a Népművelési Intézet közegén belül az autonóm működés lehetőségeit kitapogató szereplők, például Papp Tamás, Bánszky Pál, Bak Imre, vagy a *Fölőspéldány* csoport, akik az avantgárd művészet társadalmasításának lehetőségeit keresték. A húszas-harmincas évekből származó, az akkori baloldalon belül kialakult népies-urbánus polarizációhoz képest, melyet az államszocializmus megoldottnak tekintett, 1979-ben már nem a felkarolandó társadalmi osztályok és kultúrájuk elsőbbségéért folyt a harc, hanem az avantgárd és nemzeti kultúra viszonyának meghatározásáért. Igaz, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján az erről folyó vita nem kapott se politikai, se antiszemita színezetet, mint a harmincas években, illetve közvetlen a rendszerváltás után,²⁰ de a törésvonalak már ekkor is érzékelhetők voltak. A MA Múzeum második felhívása még nyilvánvalóbbá tette, hogy egy olyan új fogalomtárat, nyelvezetet szeretnének kialakítani, mellyel ezeket a részben ízlésbeli, habitusbeli, vagy szocio-kulturális törésvonalakat átlépve produktív dialógusba, dialektikus viszonyba állíthatók az állami kultúrpolitika által tematizált fogalmak.²¹

EGY FOGALOM MUZEALIZÁLÁSA

Ez volt a motivációja a *Realizmus körkérdés*nek, melyet Könczöl Csaba russzista és irodalomtörténésszel indított Bán 1979 augusztusában a MA Múzeum második projektjeként. Könczöl, aki még egyetemista korában, 1969-ben részt vett az ELTE BTK diáklázadásában,²² Mihail Bahtyin fordítójaként és értelmezőjeként vált ekkorra ismertté. Bán és Könczöl már 1977-ben együttműködött a Bartók 32-ben rendezett szovjet-orosz avantgárd kiállítás szervezésében.²³ Később Könczöl Radnóti Sándorral együtt előadássorozatot tartott „Fejezetek az elméleti művészetszociológia történetéből” címmel a Fiatal Művészek Klubjában. A hetvenes évek második felében megjelent tanulmányaiban Könczöl nemcsak a klasszikus orosz avantgárd, hanem a 19. század végi, 20. század eleji marxista esztétikák új aktualitását is pedzegette, a művészet és az élet határvonalait eltörlő fluxus viszonylatában. „Az FMK-s művészkörök” megismerése vezette Könczölt pl. Csernisevskij esztétikája és az avantgárd szubverzív összehasonlítására: „Ha valaki elfogulatlan szemmel olvassa el *A művészet*

²⁰ Kovács Éva: Indulatok a mai népi-urbánus vitában. 2000, 6, 1994, 8. 15–23. A tanulmány a bécsi Institut für die Wissenschaften vom Menschen programja keretében íródott, először németül jelent meg.

²¹ A szerző interjúja Bán Andrásal, 2019. szeptember 6.

²² Dénes Iván Zoltán: Diákmozgalom Budapest 1969-ben. 2000, 20, 2008/7–8. sz. 19–35.

²³ Könczöl Csaba írta a katalógus előszavát: Könczöl Csaba: Előszó. *A szovjet művészet első évei*. 1111 Budapest Bartók Béla út 32 Galéria, 1977. 1–3. Az előszóban a szovjet avantgárd kialakulásának és politikai marginalizációjának történetét írja le, kiemelve, hogy bár az avantgárd politikai és társadalmi programja elbukott, az az új művészeti nyelv, amit kialakított – bár program nélkül –, tovább él.

esztétikai viszonya a valósághoz című traktátust, meghökkenéssel tapasztalhatja, hogy a valóság és a művészet viszonyára vonatkozó tézisei és formulái számos esetben szinte szó szerint bukkannak fel a tízes-húszas évek európai avantgarde-jának kiáltványaiban – mindenekelőtt az orosz futuristák, konstruktivisták, industrialisták, produktivisták programjaiban –, olyan (Csernisevszkijnek alighanem a nevét sem ismerő) művészeknél, mint Mondrian, Duchamp, a különböző szuper- és hiperrealista teorémákban, a színpad és a nézőtér (vagyis a művészet és az élet) közötti válaszfalak ledöntését célzó legkülönbözőbb törekvésekben (meetingszínház, »kegyetlen színház«, happening, akcionizmus, performance) stb. Vagyis bármennyire paradox, az a gondolkodó, akinek – mint Plehanov nevezte – »rigorózus realizmuselméletét« az avantgarde-ellenes esztétika oly gyakran használta föl különböző modern művészeti törekvések megtorpedozására, teóriájának számos elemével éppen e későbbi törekvések elméleti alapvetéseit előlegezte.²⁴

Ennek az összefüggésnek a szellemében az avantgárd után a másik „nagyhatalom”, a realizmus dogmatikus szerepéből való kimozdítása és muzealizálása – nyugdíjba küldése – volt a MA Múzeum körkérdésének célja és egy új, egyszerre avantgárd és a valósággal dolgozó művészet elméletének körvonalazása. Bán és Könczöl kérdései azt firtatták, hogy használható-e a realizmus fogalma – akár mint stíluskategória, akár mint világszemlélet – bármilyen aktuális művészeti jelenségre, mi a viszonya a modernizmushoz, az avantgárdhoz és az antirealizmus stigmájához, vannak-e még, és kik nevezhetők ma a szocialista realizmus képviselőinek, valamint hogy hogyan tölthetne be a mai művészet társadalmi funkciót, és ennek mi az összefüggése a közérthetőséggel. A négy csoportba rendezett tizenegy kérdés arra is kitért, hogy ki-k realitásként tartja-e saját tevékenységét, és hogy milyen bölcséleti koncepciók voltak rá hatással. A körkérdéshez írt publikálatlan bevezetőjében Könczöl egy harmadik szempontot is behoz, mégpedig a nyugati művészet marxista reneszánszát, melyben újraélednek mind a történeti realizmus mind az avantgárd célkitűzései: a társadalomkritika, az elkötelezettség az alávetett társadalmi csoportok megszólítására, problémáik képviselésére. Így míg keleten a realizmus a kultúrpolitikai konformizmus kritériumává vált, addig a nyugati marxista teoretikusok és művészek egész más fogalmakkal operálva valójában sokkal közelebb jutnak a szocialista művészet eszményéhez.²⁵

Bán András bevezetője szerint a megkérdezettek – 150 művész, akik közül 35-en válaszoltak²⁶ – a hetvenes évek művészei és teoretikusai, akik Magyarországon élnek,

²⁴ Könczöl Csaba: Csernisevszkij antiesztétikája. *Valóság*, 22, 1979, 11. 58–66.

²⁵ Könczöl Csaba: *Gondolatok a realizmusról – odaát*. Kézirat. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ. Ez a tanulmány a realizmus fogalmának történetét írja le egészen a jelenig, beleértve azt a folyamatot, ahogy a kelet-európai szocialista országokban kultúrpolitikai szabályozó-eszköz lett belőle, állandóan a politikai széljárásoktól függően változó kritériumokkal, miközben nyugaton a közérthető politikai művészet szinonimájává vált. A körkérdéshez még Takács József (italianista és művészettörténész) írt egy szintén publikálatlan bevezetőt „Fogalmi múzeum” címmel.

²⁶ Altorjai Sándor, Attalai Gábor, Balla András, Barabás Márton, Baranyai László, Dalos György,

és a hetvenes évekre esett a pályakezdésük. A körkérdés ugyanakkor valójában egy olyan értelmiségi kört célzott meg, akik a két hónappal későbbi Charta '77 szolidaritási akció kapcsán is aktivizálódtak.²⁷ Szilágyi Ákos visszaemlékezése szerint ez a kör „olyan értelmiségi csoportokat, politikai táborokat és színtereket metszett át és kapcsolt össze, amelyek (...) nem sorakoztak föl egyik oldalon sem, vagy – ritkábban – akár ellentétes oldalon álltak: a nem hivatalos és a hivatalos nyilvánosság szerzői, ellenzékiek és nem ellenzékiek, párttagok és pártonkívüliek, »népiek« és »urbánusok«, fiatalok és öregek, '56-osok és '68-asok”.²⁸ Ebben az összefüggésben az egyre rezignáltabb, spekulatívabb „posztavantgárd” elitista elzárkózásához, illetve az állami kultúrpolitika kiüresedett, hiteltelen humanista realizmusához képest egy újfajta, ezen a szembenálláson felülemelkedni képes, elkötelezett művészet megfogalmazása lehetett volna ez a körkérdés. Lehetett volna, ugyanis a meglehetősen szétartó válaszok nem igazolták vissza ennek a harmadik útnak a realitását.

A válaszadók névsora a MA Múzeum első akciójában megszólítottakhoz képest jelentősen megváltozott. Kiestek mindazok a képzőművészek, akik a művészi válasszokra vonatkozó kevésbé inspiráló, szárazabb kérdésekkel nem kívántak foglalkozni, és így túlsúlyba kerültek a teoretikusabb, a művészi praxisokhoz kevésbé kapcsolódó állásfoglalások. Kivételt jelent Galántai György, aki az 1978-as könyvbjekt kiállításán²⁹ bemutatott vizsgálódásait folytatta, ahol ugyanazon realitás – tárgy – különböző lenyomatainak radikális eltéréseit demonstrálta. Ebben az esetben azt mutatta be, ahogyan „két realitás ugyanazon a helyen kis különbséggel egymásra vetítve eltérései által megsemmisül.” Ezzel Galántai a realizmust és az avantgárdot övező vitákhoz és dichotómiákhoz képest egy külső nézőpontot vesz fel, amelyet később kontextuális, holonikus realizmusként fogalmazott újra.³⁰

Sokan magát a kérdésfelvetést söpörték le az asztalról, mint Eörsi István, aki azt írja, hogy a kérdések elolvasása után „unalomtól ájultan fordultam le a székemről”, de kevésbé érzéketlenül ugyanezt fogalmazta meg Hankiss Elemér vagy Molnár Vera is. Szendrő Iván egyenesen azt írta, hogy miközben Bán és Könczöl „nem merik a szocialista realizmust, mint az elnyomás eszközét elemezni” (...) „Szándékuk kérdé-

Dobai Péter, Eörsi István, Fábri Péter, Frey Krisztián, Fazekas György, Gellér B. István, Galántai György, Hankiss Elemér, Kardos Sándor – Szabó Fruzsina, Kelemen Károly, Kemény György, Kartal Zsuzsa, Kis Mihály, Kodolányi Gyula, László Zoltán, Lányi András, Lóránt Zsuzsa, Molnár Vera, Pauer Gyula – Érmezei Zoltán – Legény Péter, Perneczky Géza, Szegő György, Szemadám György, Szendrő Iván, Szentmihályi Szabó Péter, Szilágyi Ákos, Tamás Noémi, Veszely Ferenc.

²⁷ Bán és Könczöl mellett a körkérdésben és az aláírók között is szerepelt: Dalos György, Dobai Péter, Eörsi István, Fábri Péter, Kartal Zsuzsa, Lányi András, Szilágyi Ákos, és Tamás Noémi, akik a Charta '77 petíciót is aláírták.

²⁸ Szilágyi Ákos: 1979. Állóban marad. *Beszélő*, 3, 1998, 11. 66–74.

²⁹ Galántai Györgyöt könyvbjektje, Fészek Klub, Budapest, 1978. október 24 – november 4. A kiállítást Anna Banana networker és újdadaista akcióművész nyitotta meg, Bán András magyar nyelvű szövegének felolvasásával.

³⁰ <https://www.artpool.hu/K51/2018/HR.html>

seikkel kétértelmű, ironikus válaszokat sugalmazni az amúgy gyáva, de veszélytelen hülyéskedésre mindig kész magyar entellektüeleknek, amelyek jóleső cinkosság melegét árasztják az úgynevezett második közélet aklában”. Ugyanakkor Szendrő egy évvel később a Ganz Mávag Hídépítő ünnepségét úgy hackelte meg, hogy túlteljesítve a felkérést, Kuczka Péter *Fogyasztási javak* című 1949-es agitatív versét szavalta el teatrális gesztusokkal kísérve.³¹

Érkeztek komoly, átgondolt válaszok, melyek mégsem adtak választ az avantgárd képzőművészet folytathatóságának, lokális kontextualizálásának dilemmáira. Az is nyilvánvalóvá vált, hogy a különböző művészeti ágak, az irodalom, film és társadalomtudományok egészen más kihívásokkal szembesültek a hetvenes évek végén. Beke László kijelentette, hogy ez nem az ő kérdése, de azért adott egy tanulságos áttekintést a realizmussal való találkozásairól Sedlmayrtól, Garaudyn keresztül Lukácsig, a pop art és a szovjet festészet felszíni hasonlóságától, a ready made-en keresztül a nyugati szocreál nosztalgiáig.³² Dalos György ezzel szemben a marxista újbaloldal válaszait fogalmazta meg elsősorban az irodalom szemszögéből: „realista az, ami mentes a hamis ideológiáktól,” mindemellett a fogalmakat kell a gyakorlat-hoz igazítani, így az új irányzatok bővítik a realizmus fogalomkörét. A szocialista realizmus egy kritikai attitűdtől megfosztott fiktív realizmus, pusztán a fennálló rendszer apológiáját szolgálja – érvel tovább Dalos. Ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a formai és tartalmi progresszió néha ellentét. „Ha a szamizdat megszűnne az irodalmi ellenzék (vagy a filozófiai, ideológiai másként gondolkodás) szócsöve lenni és a társadalom normális önkifejezésévé válna, akkor az irodalom visszanyerhetné múltbeli tekintélyét és hatását. Erre itt, Kelet-Európában több lehetőséget látok, mint a kapitalista világban, ahol a piac törvényei torzítják ezt a kommunikációt. Nálunk »csak« az intézmények térdelnek rá a művészetre (no és persze a társadalomra), míg odaát maga a társadalom vált nagy tömegben képtelenné a hagyományos irodalom befogadására. (Azt hiszem, ez összefügg azzal, amit én a modern nyugati társadalmakban a nép eltűnésének nevezek.)”, írja. Dalos mellett még többen (pl. Altorjai Sándor, Kemény György, Lányi András) vallották, hogy minden jó művészet per definitionem realista, azonban túlnyomórészt minden válaszadó megerősítette Bán és Könczöl hipotézisét, miszerint 1979-re a realizmus kiüresedett, egyszerre regulatív és pejoratív, így használhatatlan fogalommmá vált.³³

Az Artpoolban őrzött dokumentumokból az derül ki, hogy a körkérdésre adott válaszokból egy válogatást kívántak közölni többek között a *Mozgó Világban*, de erre végül nem került sor. Kismányoki Károly felkérése nyomán egy szűkebb szakmai nyilvánosság a Pécsi Ifjúsági házban találkozhatott egyfajta MA Múzeum retros-

³¹ Híddavatás, 1980. november 25., fotódokumentáció és leírás, Budapest, Artpool Művészetkutató Központ.

³² A körkérdésre adott válaszok közül Beke Lászlóé tudtommal az egyetlen, amely nyomtatásban megjelent: Érdetelen realizmus. *Új Symposion*, No 210. 1982. 388–390.

³³ A realizmus helyett az elkötelezett művészet használatát javasolta például Gellér B. István és Lóránt Zsuzsa.

pektívvel 1980 januárjában,³⁴ mely Bán több aktuális projektjét is be kívánta mutatni. A Pécsi kiállításról a megnyitó másnapján egy újságcikk is megjelent, melyben a szerző kijelenti, hogy a Magyar Avantgard Múzeum a valóságban nem létezik, hanem egy magángyűjteményről van szó.³⁵ A *Realizmus körkérdés*ről annyit ír, hogy „tanulságos olvasmány”. A lap Bánt is megkérdezte, és így idézi a szavait: „az avantgárd ma nem tekinthető mozgalomnak, inkább nagy egyéniségei vannak. Erdély Miklósról és Maurer Dórára gondolok elsősorban. Nehéz megmondani mikor ért véget a mozgalom – talán a hetvenes évek elején. Arra mindenképp jó volt, hogy résztvevői megtanulták az avantgárd formanyelvét, helyesebben életmódját (...) ami ma avantgárd, holnap realizmus.”³⁶ Az eseményről készült Napi Operatív Információs Jelentés szerint ugyanakkor nézeteltérés alakult ki az anyag engedélyezése kapcsán, és az Ifjúsági Ház igazgatója újracsúszította a kiállítandó anyagot. A zsűri szerint az anyag képi melléklete „ellenséges érzelmek felkeltésére is alkalmas volt.” „Az anyag írásos részét az igazgató saját döntése alapján törölte a kiállításról, mert a nyilatkozók egy része (eörsi istván, dobay péter, hankiss elemér budapest, gellér istván pécsi lakosok) [sic!] cinikusan, gúnyosan nyilatkoztak a szocialista realizmusról.” – szól a jelentés.³⁷

³⁴ 1980. január 7–31, Ifjúsági Ház, Pécs. A kiállítás a szórólapja szerint a kiállítás 6 részből állt: 1. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, 2. Mi történjék a műtárgyakkal és a Múzeummal – körkérdés, 3. Bán András – Felvinczy Attila: A város lágy részei, 4. Bán András – Könczöl Csaba: Realizmus körkérdés, 5. Kismányoki Károly: 1979, rejsd el!, 6. Vendégek. A legutóbbi részlegben a Beke-Pauer féle 1971-es leírókarton-gyűjteményből adott válogatás mellett Aart van Barneveld és Ulises Carrión gumibélyegző gyűjteménye is szerepelt.

³⁵ Az a kérdés, hogy egy magángyűjtemény hogyan nevezheti magát múzeumnak vagy intézménynek mind a MA Múzeummal, mind az Artpoollal kapcsolatban felmerült a Giancarlo Politi által kiadott *Art Diary*-ban való feltüntetésük ürügyén. Szabados Árpád a *Mozgó Világ*, 6, 1980, 7. számában közölt glosszájában (4.) így ironizált: „Magyar Avantgard Művészet Múzeuma! Bán András címén. (Bán András lapunk gyakori szerzője és a mai magyar képzőművészet kitűnő ismerője.) Igazán nem irigylem, amikor vasárnap délelőtt fürdőköpenyben ajtót nyit egy képzőművészet iránt érdeklődő autóbusznyi turistacsoportnak.”

³⁶ H. J.: Realizmus és avantgárd. Két érdekes kiállítás. Műtárgyak múzeumi kartonokon. *Dunántúli Napló*, 1980. január 8. 2.

³⁷ http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/TV_556012 A Magyar Avantgard Múzeumról és annak *Realizmus körkérdéséről* az ún. Festő dossziében is többször olvashatunk (1980. február 7., TH O-19618/148-52., április 9. TH O-19618/198-101., június 18., TH O-19618/1126-129., október 8., TH O-19618/1150-153., és 1981 szeptember TH O-19618/216-26., forrás: <http://www.galantai.hu/festo/index.html>). Az 1981-es az áttekintésben a szerző percepciója szerint a MA Múzeum a hivatalosan el nem ismert vagy elutasított, zsűri által kiállításra alkalmatlannak tartott tervek és dokumentumokat archivál. „A MAMM első és az egyik legfontosabb akciója – amelyet Könczöl Csaba és Bán András dolgozott ki – a »Realizmus« körkérdés volt. A 11 kérdés válaszaival bizonyítani kívánták, hogy a realizmus, a szocialista realizmus »politikai, kultúrpolitikai kitaláció«, a művészeti értékek minősítésére használhatatlan. Az a véleményük, hogy a párt kultúrpolitikai elveinek és gyakorlatának ez a leg-

Végül született egy párhuzamos – később a *Kritika* folyóiratban publikált – bevezető is, melyben Könczöl Csaba, említést sem téve a Magyar Avantgard Művészet Múzeumáról, de feltehetőleg már a beérkezett válaszok ismeretében, egy idézetgyűjteménnyel alátámasztva igyekezett bizonyítani, ahogy az egymásnak ellentmondó realizmus-definíciók használhatatlanná teszik ezt a fogalmat. Könczöl azzal érvel, hogy a lukácsi ‘realizmus’ mint stíluskategória egyrészt a 19. századi polgári irodalomra van szabva és a kortárs művészetre nem alkalmazható, másrészt a Lukács kései esztétikájából kiolvasható nem stiláris, hanem értékszempontú realizmus pedig szintén csak Lukács ízlésítéleteinek alátámasztását szolgálta, éppúgy ahogy Roger Garaudy saját modernistább ízlését igyekezett alátámasztani a parttalan realizmus elméletével.³⁸ A tanulmány Wintermantel István válaszcikkével³⁹ együtt jelent meg, melyben az irodalomkritikai rovat szerkesztője, korrigálandó Könczöl eretnek nézeteit, felmondta a lukácsi leckét a visszatükrözés elméletéről, és „a voluntarista esztétikák” nyakába varrta a realizmus, mint előíró dogma összes Könczöl által felsorolt ellentmondását, melyet Lukács nagyvonalúsága – Wintermantel szerint – már rég megoldott.⁴⁰

AZ AVANTGÁRD HALÁLOKAI

A nyolcvanas évek újszenzibilitása és a posztmodern diskurzusa teljesen elmosta a marxista esztétikák és az avantgárd ellentmondásait érintő kérdéseket.⁴¹ Utoljára Birkás Ákos 1982 decemberében tartott előadásai foglalkoztak komolyan ezzel a kérdéssel, és azzal a radikális állítással, hogy „Az a művészet, amelyik a maga idejében nem kap nyilvánosságot, az a művészet nincs”, megfogalmazták a kortárs magyar művészetről való diskurzus egészen a rendszerváltás időszakáig tartó fókusz-

érzékenyebb pontja, ezt kell támadni. Az összeállított anyag – a hivatalos szervek tudta nélkül – az Új Szimpóziumnál vár kiadásra. Legfrissebb adataink szerint Bán András a sárospataki múzeumot és a Magyar Avantgard Művészeti Múzeumot »összeolvasztotta«, és külföldi személyek számára meghirdette.”

³⁸ Roger Garaudy: *Parttalan realizmus*. Budapest, 1964.

³⁹ Könczöl Csaba: Meghatározatlan realizmus. *Kritika*, 9, 1980, 6. 17–20.; Wintermantel István: Szkeptícizmus vagy realizmus. Uo., 20–24. Wintermantel 1980-tól a *Kritika* irodalomkritikai rovatának főszerkesztője volt, majd 1991-től a *Magyar Nemzet* szerkesztője.

⁴⁰ A *Hetvenes évek kultúrája* című rendezvénysorozaton (1980. április 10–20., Fiatal Művészek Klubja), melyet szintén Bán András szervezett Könczöl „A nihil árnyékában” címmel tartott előadást, melyre itt is Wintermantel István válaszolt. *A hetvenes évek kultúrája – Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában*. Szerk. Veres András. Budapest, 2002.

⁴¹ A realizmus kategóriája még a *Tendenciák* kiállításorozat, Néray Katalin és Sinkovits Péter által összeállított, *Másodlagos realizmus* című részében, illetve 1982-ben Késérü Katalin *Többféle realizmus* című kiállításán (Fészek Galéria, 1982. február 16 – március 6.) is felmerült, de ezek az ábrázoló, figurális művészet aktuális stílusirányzatait mutatták be, anélkül hogy tematizálták volna az avantgárd utópisztikus irányultsága és a kritikai realizmus világmegváltoztató programja közötti lehetséges összefüggéseket.

váltását. Birkás állítása szerint, míg nyugaton azért veszítette el az avantgárd az aktualitását, mert teljesültek az utópisztikus követelései, addig Kelet-Európában beleragadt a radikalizmusba, és végül önmaga is elhitte, hogy lehetetlen, amit követel. Így az eleve halálra ítélt követeléseivel pusztán a legyőzött erkölcsi tőkéjét halmozta fel és „Erre az erkölcsi tőkére apellálva, rájátszva, ennek az auráját próbálják felcsillantani akkor, amikor egy az avantgárdból merített formakincset alkalmaznak kisstílű árukollekcióra.”⁴² Birkás egy generációs hanyatlástörténetet ír le, mely a Bán András projektjében résztvevők különböző pozícióira is alkalmazható, miszerint a második generáció, amelyik a hetvenes évek második felében indult, az avantgárd belső kritikáját fogalmazta meg, az első generáció utópizmusát spekulatív és önreflexív rezignációra cserélve, míg a harmadik generáció „egy avantgárd repertoárral lép színre ma, és az avantgárdnak egy ilyen degenerált karikatúráját adja.” Egy évvel később a Bercsényi Klub *Az avantgarde meghal* című kiállítása végleg kiüresítette az avantgárd aktualitásának kérdését, melyen már egy még újabb nemzedék temette az avantgárdot néhány a hőskorából itt maradt képviselőjével együtt.⁴³

A PROVINCIALIZMUS CSAPDÁI AZ EGYETEMESSÉG ÉS A REGIONALIZMUS KÖZÖTT

Mikor 1989-ben a politikai rendszerváltozás után lehetőség lett volna egy kulturális rendszerváltozásra, nemcsak az avantgárd mindaddig lehetetlennek tűnő utópisztikus követeléseiben hívók, de még az ezekre emlékezők is megfogytak. Azonban az a feladat, hogy a megváltozott nemzetközi szituációban a magyar művészetet újrapozícionálják, mégis előhívta azt a kérdést, hogy milyen lokális művészettörténeti narratívára alapozva lehet a magyar művészet provinciális, regionális, nemzetközi vagy éppen nemzeti. A Chikán Bálint szervezésében 1991-ben megvalósuló *A provincia eltűnik, a régió megmarad* című zsennyei konferencián megtörtént az első kísérlet arra, ami később a kelet-európai művészettörténet dekolonizációjaként vált diskurzussá. Már ezen a konferencián mind a szovjet kultúrpolitika imperializmusától, mind a nyugati hatások viszonylatában kialakuló öngyarmatosítástól való

⁴² Birkás előadását az *Aktuális Levél*, az Artpool illegális kulturális folyóiratának első száma közölte. A hangfelvétel alapján készült cikk nemcsak az előadást, hanem a hozzászólásokat is megőrkítette. Ezekben újra és újra felmerült az a kérdés, amit elsősorban Erdély Miklós képviselt, hogy lehet-e Magyarországon a művészetnek, vagy egyénileg egy magyar művész tevékenységének más mércéje, aktualitása, mint nyugaton. Lehet-e helyi nézőpontból relativizálni a nyugati fejleményeket. Birkás Ákos: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? *Aktuális Levél*, No 1. 1983. 19–30. Birkás Ákos [2.] előadása *Aktuális Levél*, No 1. 1983. 31–41. Birkás Ákos előadásáról lásd Mélyi József tanulmányát, az *Aktuális Levél*-ről pedig Kürti Emese tanulmányát a jelen kötetben.

⁴³ Résztvevők: Tóth Gábor, Swierkiewicz Róbert, Ekler Dezső, Pácsr Attila, Dévényi János, Szőnyi György, Erdély Miklós, Fazekas György, Lábás Zoltán, Györfi Sándor, Bachman Gábor, Xertox, Lévy Jenő, Bogdándi Zoltán, Szilágyi Lenke, Inconnu, Brettschneider csoport, Szalai Tibor, Bercsényi Klub, Budapest, 1983. december 6.

megszabadulás számos lehetséges stratégiája és dilemmája felmerült, melyek egyben szükségessé tették az avantgárd különböző lokális változatainak az újraértékelését. Keserü Katalin a vernakuláris stílusokra épített regionalizmusra tett javaslatot és egyúttal azt is kijelenti, hogy a kelet-európai országokban hiányzott a regionális stílusalkotás szándéka, de osztoztak az avantgárd politikusságában és abban, hogy a nemzetköziséget lokális szituációba ágyazták. Ugyanakkor elmondta, hogy az első-sorban a nyugati érdeklődésre gyártott regionalizmust mesterségesnek tartja, és a mind a nyugat mind a lokális neoavantgárd által ignorált továbbélő helyi hagyományokra épülő egyetemes művészet tanulmányozásában látja a művészettörténet feladatát.⁴⁴

Ezzel szemben György Péter Kenneth Frampton az építészet területén megfogalmazott kritikai regionalizmusát propagálta, mint a nyugati nagyipar és a nacionalista premodern közötti harmadik utat.⁴⁵ Magda Cârneci román költő és művészettörténész különböző szerep-illúziók és kultuszok bemutatásán keresztül értelmezte a regionalizmus, illetve a kelet-európaiság alkotóelemeit. Ezek: a közvetítő híd-szerep, vagy a lelkiismeret szerepét játszó párhuzamos kultúra, valamint a kontinuitás és a szinkronitás hiányából eredő ironia, a retrospektív utópiák, nemzeti kultúra, időtlen modernizmus, a tartalom és a technikai tökéletesség hiányának kultusza – melyeket a nyugat archaikusnak tekint, de egy regionalista öntudat értéként tételezhetne.⁴⁶ Pataki Gábor sokkal szkeptikusabban viszonyult a regionalizmus lehetőségéhez, és ugyanannak az NSZK újbóloldali marxista folyóiratnak, a *Kritische Berichte*nek egy 1983-as cikkére hivatkozva – melyben tíz évvel korábban Kőnczöl Csaba a realizmus alternatíváit kereste – az ellenállás vagy alkalmazkodás dichotómiájának antagonistá leírását idézi, mely szerint „A művész tehát vagy ellenáll a centrum stílárís diktátumainak (a korabeli szakkifejezéssel élve kulturális imperializmusának) és a helyi vizuális köznyelvre alapozva provinciális, ám de a centrum kíváncsiához képest független művet hoz létre, vagy behódol, és megszületnek a központban dívó irányzat legfeljebb paprikával vagy éppen borókabogyóval fűszerezett helyi hangszerezésű változatai” – vagyis az önegzotizáló exportra szánt művészet.⁴⁷

Az 1993-as, a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ által kezdeményezett *Polifónia* kiállítás koncepciója két évvel később már a gyakorlatban tesztelte, hogy milyen művészet lehet egyszerre avantgárd és realista, nemzetközi és lokális, és egyben azt is bizonyította, hogy ezen fogalmak kibékítése még 1993-ban is lehetetlen volt Magyarországon. A kiállítás felhívásának⁴⁸ mottója a marxista visszatükrözés

⁴⁴ Keserü Katalin: Regionalizmus és egyetemesség. *A provincia megszűnik, a régió megmarad. Nemzetközi művészettörténelmi [sic!] és elméleti szimpózium. Zsennye 1991.* Szerk. Chikán Bálint. Budapest, 1991. 5–13.

⁴⁵ György Péter hozzászólása. Uo., 60–63., illetve 65–66. Illetve a fogalom aktualitásáról ld. György Péter tanulmányát a jelen kötetben.⁴⁶ Magda Cârneci: A kelet-európaiság kérdései. Uo., 76–82.

⁴⁷ Pataki Gábor hozzászólása. Uo., 105.

⁴⁸ *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ – Budapest éves kiállítása, 1993. 18.



4. Nemzetközi kontextusban a LEHETETLEN REALIZMUS területe – az áramlás, a fogalom és a fogalmi művészet vidéke. Tanulmányi kiállítás a fluxus és a concept art magyar vonatkozásairól. P60, Budapest, 2001.

Az Artpool Művészetkutató Központ jóvoltából

definíciója volt az értelmező szótárból – ezt a retorikát Keserű Katalin, a Műcsarnok akkori igazgatója nem tudta elfogadni, nem akart amerikai divatok hatására visszatérni ahhoz a művészetelméleti diskurzushoz, melyet végre sikerült maguk mögött hagyni, így nem járult hozzá, hogy a projekt helyszíne a Műcsarnok legyen. Mészöly Suzanne, a budapesti Soros művészeti központ akkori igazgatója, a katalógus előszavában a hetvenes évek amerikai és nyugat-európai politikai művészetére hivatkozott, mint nyugati szocialista realizmusra. Rámutatott, hogy azért nem volt mindez adaptálható a magyar művészeti színtérre, mert a centrum a marxizmussal gyakorol önkritikát, azzal a marxizmussal, amit a periféria elavultnak ítél. Sőt, a centrum és periféria kölcsönösen idejét múltnak tekinti a másik tábor művészetét.⁴⁹

Az avantgárd és a realizmus szintézise helyett a megvalósulás lehetetlenségének toposza jelent meg az *Éjjeli őrző*rat, az első online művészeti magazin projektjeiben is. Az internet virtuális tere által felkínált fiktív realizáció, megőrződés és egyben a historizáció és intézménykritika új, alternatív lehetőségeivel – például a Műcsarnok, a Ludwig Múzeum és a Kiscelli Múzeum tereibe elképzelt kiállítástervet számítógéppel szimulált megvalósításával *Az éjjeli őrző*rat a konceptművészet alapkérdéseit vetette fel egy új kontextusban. Ugyanakkor ebben a projektben a kilencvenes évek installációs és efemer művészeti gyakorlatait a szerkesztők és az értelmezők élesen

⁴⁹ Mészöly Suzanne: Előszó. Uo., 11–13.

elhatárolták a történeti előzményektől, még hozzá helyenként olyan lesajnáló retorikával utalva ezekre, ahogy ezt a hetvenes évek magyar sajtója is tette.⁵⁰

HOLONIKUS REALIZMUS MINT KRITIKAI REALIZMUS

A konceptualista módszerek úgy épültek be a kilencvenes évek művészetének nyelvezetébe, hogy közben már senki sem hitt abban, hogy a konceptuális művészet épp azért lehet realista, mert a lehetetlent követeli. A '68-as jelszavak aktualitását az Artpool *Lehetetlen Realizmus* kiállítása vetette fel 2001-ben, mely a fluxus és a konceptuális művészet összefüggéseire és helyi kontextusára kérdezett rá.⁵¹ Ez a kiállítás szervesen illeszkedett az Artpool szisztematikus műtelfeldolgozó tevékenységébe, mely során a kilencvenes években az avantgárd művészet legfontosabb irányzatainak, alkotóinak és műfajainak szenteltek egy-egy évet, és az így definiált csomópontok szerint strukturálva az interneten folyamatosan hozzáférhetővé tették ezek dokumentumait. A kétezres években ez a munka az aktuális évszám metaforikus olvasatából nyert fogalmak mentén folytatódott, és így lett 2001 a „lehetetlen éve”. A kiállítás közvetlen apropója az AICA magyar és szlovák szekciójának a konceptuális művészetről szóló szimpóziuma volt. Tatai Erzsébet, a magyar tagozat elnöke kereste meg Galántai Györgyöt azzal, hogy rendezzen egy kísérő-kiállítást a tanácskozáshoz.⁵² Galántai ugyanakkor azt nem tartotta inspirálónak, hogy pusztán a konceptuális művészettel foglalkozzon, hanem a fluxus és a konceptuális művészet szigorú definícióján kívül eső köztes zónák, illetve a két mozgalom újraértelmezése, mint két dialektikus viszonyban álló megközelítési mód, attitűd jelentette a kiállítás kiindulópontját.⁵³

Miközben az AICA szimpózium elsősorban a hatvanas-hetvenes évek és a kilencvenes évek konceptualizmusának összehasonlításával, illetve azzal foglalkozott, hogy lokális narratívákat rendeljen a konceptualizmus nyugati kanonizált története

⁵⁰ Eperjesi Ágnes, Horányi Attila: Meghatározáskeresés. Az Éjjeli őrjárat beszélgetése András Gáborral. <http://old.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/index.html>

⁵¹ Nemzetközi kontextusban a LEHETETLEN REALIZMUS területe – az áramlás, a fogalom és a fogalmi művészet vidéke, 2001. október 19 – november 9. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/bevezeto.html>

⁵² *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Conceptual Art at the Turn of Millenium. Konceptuális művészet az ezredfordulón.* Szerk. Jana Geržová, Tatai Erzsébet. Budapest–Bratislava, 2002.

⁵³ Ez a dialektika már Birkás Ákos 1982-es előadásában is megjelenik: „Nálunk két irányzat volt, egy purista és egy szatirikus. A puristák a konstruktivista hagyományt követték, a szatirikusok pedig egy ilyen dadaista, szürrealista, fluxus hagyományt. A puristák, a purista szárny hamar kezdte kitapintani a hatalommal tudat alatt érintkező pontokat, és hovatovább eléggé zökkenőmentesen sikerült integrálódnia... többre számított, azt hitte, hogy hatalomra kerül... egy akolba került. A szatirikus szárny szenvedte végig a dolgot, nem integrálódott, lényegében ez a szatirikus szárny – sejtjük, hogy kiregondolok, a nagy szatirikusainkra: Erdély Miklósr, Szentjóbyra, Jovánovicsra, Konkolyra... –, szóval a szatirikus szárny végigszenvedte a dolgot a periférián, és az ő sorsa drámaivá vált...” Birkás Ákos második előadása. Birkás 1983. i. m. 38.

mellé, az Artpool tanulmányi kiállítása⁵⁴ egy sokkal tágabb összefüggésbe helyezte a konceptművészetet, a nemzetközi és korszakokon átívelő archívum világ-értelmező és -leképező potenciájára építve.⁵⁵ Galántai 12 témát határozott meg – a sport, a tárgy, az ember, a pénz, az idő, a tér, a kapcsolat, a performansz, a nyelv, a vizuális nyelv, a táj és az intézmény – melyekhez a koncept- és a fluxus művészet nemzetközi klasszikusai mellé magyar és kelet-európai példákat gyűjtött.

Ezek a példák nem pusztán azt szemléltetik, amit a pár évvel korábban megrendezett *Global Conceptualism* kiállítás-sorozat,⁵⁶ valamint a 2000-es évek második felében induló *Fluxus East* projekt,⁵⁷ vagyis hogy a konceptualizmus és a fluxus különböző helyi sajátosságokkal színezett változatokban éppúgy jelen volt Kelet-Európában is, mint nyugaton. A *Lehetetlen realizmus* kiállítás nem úgy tette fel a kérdést, hogy milyen lokális adaptációi voltak a nemzetközi trendeknek, vagy hogy melyek a kelet-európai fluxus, illetve konceptuális művészet regionális jellemzői. Ehelyett a valóság tematikus csomópontjaiból egy realista rasztert dolgozott ki, és az ezekre a témákra adott, fluxus és konceptualista, valamint – az intézményesülés és a piac kihívásaival birkózó – nyugati, másrészt a második nyilvánosságot ki-termelő kelet-európai válaszok polifóniáját mutatta be. Ez a rendszerezés felülemelkedett a centrum és periféria problémáján, ugyanakkor mégsem hagyta figyelmen kívül annak igényét, hogy saját, helyi, kelet-európai kontextusát explicitté tegye, és egyidejűleg elhelyezze a magyar művészeti jelenségeket egy nemzetközi térképen. Galántai egyik módszere erre a fordítás, vagyis hogy a magyar nyelv szövetében megkereste a fluxus és a koncept dialektikus szótárának megfelelőit úgy, mint „áramlás” és „fogalmi művészet”, „vidék” és „terület”. Másrészt a kiállítás számos magyar és néhány cseh és szlovák művész nagyrészt az Artpool gyűjteményéből származó munkáit a 12 téma szerint egyfajta képdialógusba⁵⁸ állította a fluxus és a koncept klasszikusaival. Így emelte ki a felejtésből Beke László *Elképzelés* és Bán

⁵⁴ A tanulmányi kiállítás műfajáról: Szőke Annamária: A tanulmányi-kiállítás mint kiállítási forma vagy típus. <https://www.artpool.hu/veletlen/naplo/0925a.html>

⁵⁵ Erről bővebben ld.: K. Horváth Zsolt: Lehetséges-e egyáltalán? Az avantgárd képzeletbeli archívuma. *MúzeumCafé*, No 55/56. 2006. 168–180.

⁵⁶ A *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s* (Queens Museum, New York, 1999) kiállításnak természetesen az is fontos eredménye volt, hogy a kelet-európai konceptualizmust összekapcsolta a latin-amerikai, afrikai és ázsiai változatokkal, ugyanakkor a kiállítás-kritikákból kiderül, hogy az észak-amerikai közönség ezeket többnyire nem tudta az ismert nyugati változatokkal egyenértékűen értelmezni a hiányzó kontextuális ismeretek miatt. Jane Farver: *Global Conceptualism: Reflections. post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. April 29, 2015. https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections

⁵⁷ *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* kiállításorozat, 2007–2010.

⁵⁸ „A telematikusan alkalmazott képek a felszínre tudnak vetni egy még nem is sejtett művészetet, mégpedig a képdialógust, és ez végtelenül gazdagabb, mint amilyenek a lineáris, »historikus« dialógusok bármikor is lehetnek.” idézi Galántai Flusset a kiállítás weboldalán. <https://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/bevezeto.html>

András Magyar Avantgard Művészet Múzeuma projektjeit is, és állította párbeszédbe a kiállítás „intézmény” szekciójában a „nyugati” fluxus és a konceptualizmus múzeumkritikai gesztusaival.

Galántai a Petra Stegmannak adott 2007-es interjúban fedte fel a *Lehetetlen realizmus* kiállítás legfontosabb tanulságait: „Most, hogy már van kontextuális művészet, tennék egy merész kijelentést: George Maciunas *Flux Ping Pong* asztala és ütüi sokkal inkább kontextuális, mint fluxus munkák. Miért? Az elképzelés nyilvánvaló előzménye John Cage preparált zongorája, illetve (összetört, rossz hangzású) darabjai, amelyek a zen bölcsesség zenei megfelelései: »minden nap szép nap« (minden hang szép hang). Ezzel szemben Maciunas preparált sporteszköze a humorra hivatkozva az ismert szabályok betartásának lehetetlenségére, vagy a szabályok nélküli cselekvés megvalósítására készítő eszköz. A fluxus és a kontextuális szemlélet különbözősége a cage-i és maciunasi preparáció céljainak eltéréseivel magyarázható a legjobban. Cage-nél minden zene és minden egyformán információ. Maciunasnál az, hogy dolgok miféleképpen léteznek – a humor teszi érzékelhetővé. Ez a fajta kontextuális létértelmezés kelet-európai sajátosság.”⁵⁹ Itt Galántai Jan Świdziński még a hetvenes években kidolgozott koncepciójára hivatkozik, melynek akkoriban nem nagyon volt recepciója Magyarországon.⁶⁰ A konceptualizmus dekontextualizált, nominalista, logikai-szemantikai, öndefiníciós vizsgálódásaival szemben a kontextuális művészet propozíciója tulajdonképpen egy egyszerre marxista és konceptualista realizmus, mely szerint a művészet szükségszerűen a valóság kontextusában, annak részeként jön létre, mint a társadalmi tudat formálója. A művészet nem visszatükrözés, nem fogyasztás, nem szórakozás, hanem társadalmi aktus, mely megváltoztatja a valóságot, azáltal, hogy lebontja a régi jelentéseket és újakat alkot.⁶¹ Świdziński kontextuális művészet fogalma a konceptuális művészet marginális belső kritikája maradt a hetvenes-nyolcvanas években. A magyar és kelet-európai neoavantgárd historizálására kidolgozott modellek recepcióhiánya a rendszerváltás után is tovább halmozódott. Mikor Piotr Piotrowski a 2000-es évek második felében megfogalmazta a horizontális művészettörténet programját, mely máig meghatározza a kelet-európai neoavantgárdról szóló poszt-szocialista nemzetközi diskurzust, nyilvánvalóvá vált, az Artpool az aktív archívum logikáját követő kontextuálisan rendszerező, holonikus rész-egész szemlélete, mely a *Lehetetlen realizmus* kiállításban is megjelent, szintén egy szélesebb körben máig kiaknázatlan, de annál relevánsabb módszertant kínált fel a kritikai regionalizmus gyakorlatára.

⁵⁹ Galántai György válasza a Petra Stegmann által felvetett kérdésekre. Fluxus + konceptuális = kontextuális. <https://www.artpool.hu/2007/FluxusEast/Galantaihu.html>

⁶⁰ Beke László: Kontextuális művészet [1977]. Uő.: *Művészet/elmélet*. Budapest, 1994. 152–154.

⁶¹ Ez a szembenállás természetesen egyrészt retorikai másrészt politikai természetű volt, mint ezt az 1976-ban a torontói Center for Experimental Art and Communicationsban megtartott konferenciából kiderült. A record from the conference ‘In the Context of the Art World.’ In: *Quotations on Contextual Art*. szerk. Michael Gibbs. Het Apollohuis, Eindhoven, 1988. 11–98.; Jan Świdziński: Contextual Art. 11–98.

Lázár Eszter – Székely Katalin

REBELS

MŰVÉSZETI AKADEMIÁK ÉS A RENDSZERVÁLTÁS KELET- ÉS KÖZÉP-EURÓPÁBAN

„Ugyanolyan elven következett be a főiskola szétrohadása, mint az államé: a centralizáció miatt belterjesen fejlődött, mint a politikánk.”¹

1990. április elsején, az országgyűlési választások második fordulója előtt egy héttel, a NAP TV-ben a Képzőművészeti Főiskola² rektora, a monumentális köztéri szobraitól ismert, és az állampárt által igencsak megbecsült Kiss István³ és egy másodéves festő szakos hallgató, Szegedy-Maszák Zoltán folytatott vitát a művészeti akadémia problémáiról és az ott kibontakozó diákmozgalomról. A beszélgetés során a „diákvezérként” felkonferált fiatal festő egyszerűen ledumálta a képernyőről az idősödő mestert, – debreceni Tanácsköztársaság-emlékművének (*Proletár*, 1961) lebontását nem sokkal korábban szintén közvetítette a televízió.⁴ (1. kép)

A Berlini Fal leomlásával Kelet- és Közép-Európában nyilvánvalóvá vált, hogy a kommunista rendszer összeomlása az élet minden területére ki fog hatni, és ez alól az oktatás, azon belül pedig a művészeti felsőoktatás sem lehet kivétel. A Magyar

¹ Kisgergely József: Botrány a Képzőművészeti Főiskolán. A diákok leváltják a tanári kart? *Esti Hírlap*. 1990. április 2. 2.

² Az intézmény hivatalos neve a tárgyalt időszakban Magyar Képzőművészeti Főiskola volt. Az 1990-es években az intézményi dokumentumokban és a sajtóban egyaránt a főiskola, illetve az akadémia elnevezést használják. A diákforradalom időszakában a jegyzőkönyvekben az intézmény legfelsőbb tanácskozó testülete Egyetemi Tanácsként szerepel. A Magyar Képzőművészeti Egyetem a felsőoktatási intézmények átalakításáról, valamint a felsőoktatásról szóló 1993. évi LXXX. törvény módosítását követően, az 1999. évi LII. törvény alapján, 2000. január 1-től érvényes elnevezés. (A Magyar Képzőművészeti Főiskolát a művészeti főiskolák egyetemi jellegű főiskolává történő átszervezéséről szóló 1971. évi 20. Sz. tv. egyetemi jellegű főiskolának, a Magyar Népköztársaság felsőoktatási intézményeiről szóló 1986. évi 13. sz. tv. egyetemnek nyilvánította.)

³ Kiss István (Biharillye 1927 – Budapest 1997), szobrász. 1972-től a szabadfoglalkozású képző- és iparművészek pártcsoportjának titkára volt. 1975-től 1989-ig tagja volt a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának. 1987 és 1990 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola rektori tisztségét töltötte be.

⁴ 1990. március 20-án a Magyar Televízió *Híradója* közvetítette a debreceni szobordöntéseket: a Tanácsköztársaság-emlékmű mellett egy Lenin-szobrot is eltávolítottak; az éppen akkor folyó első szabad országgyűlési választások kampányának részeként („Tavaszi Nagytakarítás”) a frissen alakult (vagy újjalakult) ellenzéki pártok (az MDF és az FkGP) szervezésében került sor a szobrok ledöntésére.



1. Kiss István debreceni Tanácsköztársaság-emlékművének ledöntése,
1990. március 20. Little Warsaw: *Rebels*.
Budapest: tranzit.hu–Kassák Lajos Alapítvány, 2017. 30.
A művészek jóvoltából © Kis Varsó © HUNGART 2020

Képzőművészeti Főiskola 1990-es „diáklázadása”⁵ azonban messze túlmutat azon a kérdésen, hogy a diákok el akarták távolítani a nagyméretű köztéri kommunista emlékműveket (proletárszobrokat, vagy Marx- és Engels-emlékműveket⁶) készítő tanáraikat a Főiskola éléről.⁷ A diákok nemcsak a „kommunista” tanárok ellen fogalmazták meg követeléseiket, hanem mindaz ellen, amit ők képviseltek: lázadtak a Főiskola fojtogató bürokratikus légköre, államszocialista struktúrája ellen, az oktatás elavultsága, a konzervativizmus és az akadémizmus ellen. Mást és máshogy gondoltak művészetről és művészeti oktatásról, mint a tanáraik: új műfajokat, új médiumokat és főként új szemléletet követeltek az oktatásban. Ahogy egy interjúban elmondták: „Iskolánk alapítása óta [1871] komolyabb változás nélkül működik... elvágunk minket a kívülről jövő szakmai hatásoktól. Itt elképzelhetetlen, hogy egy-egy kurzusra meghívják azt a mestert, aki a szakterületén a legkiválóbb. [...] Mindez azért, mert ellentétes néhány vezetőnk érdekeivel, akik persze rossz művészek és rossz tanárok. [...] Az ember itt deviánsnak, forradalmárnak érzi magát, ha csak olyasmire gondol, hogy videóinstalláció vagy happening, holott a happening már szinte elavultnak számít. [...]”⁸

Kérdés, hogy a Magyar Képzőművészeti Főiskola diákforradalma a rendszerváltás történetében milyen helyet foglal el: kizárólag a művészeti oktatáshoz kapcsolható mikrotörténet, vagy párhuzamba állítható-e egyrészt a hazai hallgatói törekvésekkel, másrészt pedig a kelet-európai művészeti felsőoktatásban lezajlott diákkezdeményezésekből kibontakozó reformokkal.⁹

⁵ Bár a Képzőművészeti Főiskolán 1989–90-ben történt eseményekre diákforradalomként, diáklázadásként hivatkozunk, az események jellegét inkább a hallgatói fórumok és időnként szenvedélyes tárgyalás-sorozatok határozták meg, és híján voltak az úgymond valódi diáklázadásokra jellemző szubverzívebb mozzanatoknak. Ld: Mikecz Dániel: Az egyetemfogalás mint akcióforma és felszabadított tér. (1999 /2006) *Replika*, 84. 2013. november, 103–113. és Donatella Della Porta és Mario Diani: *Social Movements. An Introduction*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell. 2006.

⁶ Segesdi [néhol: Segesdy] György (Budapest, 1931), szobrász, a világ úgymond „egyetlen kubista stílusú Marx és Engels” emlékművének alkotója volt (az egyik) rektorhelyettes. A 1971-ben felállított szobrot a Jászai Mari téren 1992-ben bontották le és szállították a budatétényi Szoborparkba.

⁷ A diákok többször hangsúlyozták, hogy a követeléseik nem személyek ellen irányulnak, hanem ideológiai váltást céloznak, azonban a követelések között már a diákforradalom kezdetén megjelenik, hogy „a rektor, a rektorhelyettesek és a tanszékvezetők nyilatkozatban mondjanak le /szeptemberi hatállyal/ főiskolai állásukról. A pályázat útján megválasztott tanszékvezetők részvételével létrejövő új Egyetemi Tanács válassza meg az új rektort és rektorhelyettest.” Ld. Az 1990. március 1-én megtartott diákfórumon megfogalmazott, és a diákok döntő része által aláírt *Követeléseket*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1/a 68. Kötet, 75-6/90 (a március 14-iki Egyetemi Tanács jegyzőkönyve után fűzve).

⁸ Kisgergely, 1990. i.m.

⁹ Lázár Eszter a Pécsi Tudományegyetemen (Irodalomtudományi Doktori Iskola, Kultúratudományi Doktori Program) 2019-ben megvédett doktori értekezésében (*Oktatási fordulat a kortárs képzőművészetben és a művészetoktatásban*) tárgyalja a rendszerváltás-kori művészeti oktatás kérdését. Székely Ka-

A HALLGATÓI MOZGALMAK: ANALÓGIÁK ÉS ELLENTMONDÁSOK

A kelet-európai rendszerváltás hallgatói mozgalmával, demonstráció-sorozataival kapcsolatos kutatások újabb lendületet vettek a 2010-es évek elején, amikor fiatalok ezrei vonultak az utcákra vagy egyetemi épületeket foglaltak el, többek között a felsőoktatási intézmények drasztikus forrásmegvonásai, a hallgatói juttatások csökkenése, egyes szakok, intézetek megszüntetése ellen tiltakozva.¹⁰

Magyarországon 2012 februárjában körülbelül ezer-ezerötszáz egyetemista és középiskolás tüntetett az új felsőoktatási törvény, a hallgatói szerződések és a 2012-es felvételi keretszámok csökkentése ellen. A Hallgatói Hálózat (HaHa) tagjai és a hozzájuk csatlakozó diákok elfoglalták az ELTE jogi karának egyik nagyelőadóját. Ahogy az *index* internetes hírportál tudósítja fogalmazott: „Az Occupy mozgalom váratlanul megérkezett Magyarországra: egy átlagos szerda délutáni, a felsőoktatás átszervezése elleni tüntetés résztvevői úgy döntöttek, több százan bemennek az ELTE ÁJK-ra, és hallgatói fórumot tartanak. Kiderült, a részvételi demokrácia nem könnyű dolog...”.¹¹ A művészeti egyetemek diákjai is aktívan bekapcsolódtak a tüntetés-sorozatba: a hallgatói fórumokon a felsőoktatás állami támogatásának csökkentésével járó következményeket és a radikális tiltakozás lehetőségeit vitatták meg.¹²

A felsőoktatási törvénnyel kapcsolatos viták kapcsán újra felmerültek mindazok a kérdések, amelyek a rendszerváltozás óta foglalkoztatják a közvéleményt: mit tekinthetünk korszerű felsőoktatásnak? Milyen beleszólási joguk van a diákoknak abba, hogy milyen képzést kapjanak? A diáktüntetések, egyetemfoglalások mellett jóval általánosabb érvényű problémákat is felvetnek: tanulható-e a demokrácia? Milyen lehetőségük van a civil kezdeményezéseknek, ha egy fennálló struktúrát kívánnak megváltoztatni?

Nemcsak a mozgalomkutatók és a társadalomtudósok kezdtek el foglalkozni a megélénkülő hazai hallgatói mozgalmak előzményeivel, előképeivel; a diákok is kiemelt érdeklődéssel fordultak a hazai és nemzetközi történelmi párhuzamok felé, ahol a hallgatók érdekeinek az érvényesítése és az oktatási reformok megvalósítása érdekében összefogást hirdettek. A témával kapcsolatos kutatások elsősorban a

talán egy művészeti projekt keretében foglalkozott a Képzőművészeti Főiskola 1989-90-ben zajló eseményeivel (Little Warsaw: *Rebels*. Budapest: tranzit.hu-Kassák Lajos Alapítvány, 2017). A kutatás idején a Nemzeti Erőforrás Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesült.

¹⁰ Janet Savin: The Social and Political Contributions of Theatre to the Czechoslovak Revolution of 1989. In: Stanislav J. Kirschbaum (szerk.): *Historical Reflections on Central Europe. International Council for Central and East European Studies*. London: Palgrave Macmillan, 1999, 138–161.

¹¹ Plankó Gergő: Egyetemfoglalásba torkollott a diáktüntetés. *index.hu*, 2012. február 15. http://index.hu/belfold/2012/02/15/egyetemfoglalasba_torkollott_a_diaktuntetes/ (utolsó letöltés: 2020. január 15 – az összes webhelyre vonatkozóan.)

¹² Ld. 2012. december 17. A Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói fórumot szervez. 2013. február

4. Hallgatói Fórum a Magyar Képzőművészeti Egyetem Hallgatói Önkormányzatának szervezésében.

hallgatói szerepvállalásra, az oktatás átalakításával kapcsolatos követelésekre, és a hallgatói képviselő törvény adta lehetőségeire helyezik a hangsúlyt és összefüggéseket keresnek az 1990-es, valamint a 2010-es években kibontakozó hallgatói mozgalmak között.¹³ A rendszerváltás idején a művészeti főiskolákon történt változásokról azonban egyik szöveg sem tesz említést.¹⁴ Hasonló a helyzet más középkelet-európai (például a pozsonyi, a kolozsvári, a prágai) művészeti akadémiákon történt diákmegmozdulások recepciójával is: a művészhallgatók által megfogalmazott reformkövetelések, az elért eredmények vagy a változást előidéző folyamatok mai napig érzékelhető ellentmondásai inkább egy mikrotörténeti zárványként jelennek meg a rendszerváltás narratívájában. Nemcsak az 1980-as évek végén kibontakozó hallgatói aktivitás történetéből hiányzik a művészeti főiskolások „rendszerváltó” kezdeményezésének kontextualizálása: az intézménytörténeti feldolgozóknak is van mit pótolniuk.

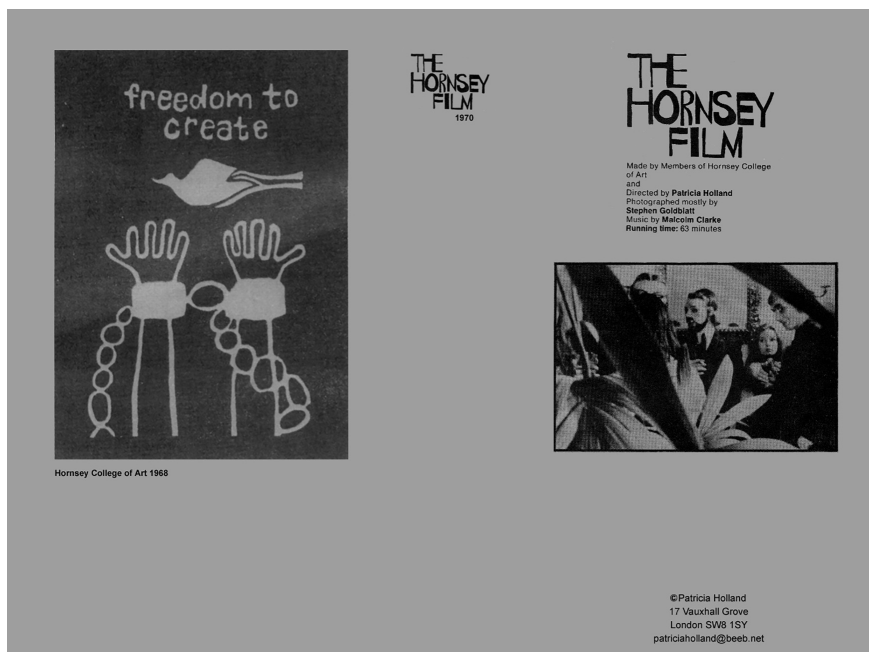
A Magyar Képzőművészeti Egyetem 1989–90-es történetének feldolgozására jellemző módon elsőként művészeti projektek keretében került sor: *A negyedik modell?* egy kiállítással egybekötött beszélgetés-sorozat volt, amelyet Kisspál Szabolcs képzőművész és Kékesi Zoltán esztéta, az MKE Intermédia, valamint a Képzőművészet-elmélet Tanszékek oktatóinak kezdeményezésére 2013 tavaszán rendeztek meg az *IM20 – Húsz éves az Intermédia* program részeként.¹⁵ *A Rebels* a Kis Varsó művészpáros kutatáson alapuló, archív anyagokra (jegyzőkönyvekre, dokumentumokra, korabeli videó-felvételekre) épülő fotó-képregénye, egy 2006-ban elkezdett művészeti projekt, amely hosszas kutatómunka eredményeképpen 2017-ben az OFF-Biennále második kiadásának idejére készült el.¹⁶

¹³ Jancsák Csaba: Álomtalan ébrenlét: A hallgatói önkormányzatiság útja a perifériáról a centrumba és vissza a perifériára. In: Szabó Andrea (szerk.): *Racionálisan lázadó hallgatók II.* Szeged: Belvedere Meridionale, 2014. 111–128., Kucsera Péter: Az országos felsőoktatási hallgatói képviselő és a magyarországi hallgatói önkormányzati modell fejlődéstörténete 1988–2008. In: Gábor Kálmán (szerk.): *Ifjúsági korszakváltás – Ifjúság az új évezredben.* Szeged: Belvedere, 2004, 150–165., Fábri György, K. Horváth Zsolt, Gerő Márton, Susányszy Pál: Hallgatói mozgalmak és felsőoktatási politika. Educatio, 2014. 1. 121–132. (http://epa.oszk.hu/01500/01551/00067/pdf/EPA01551_educatio_14_01_121-132.pdf); Keresztes Csaba: Egyetemi diáksztrájk mozgalom 1988-ban. A felsőoktatás a '80-as évek végén. In: *Archívnet. XX. századi történeti források*, http://www.archivnet.hu/politika/egyetemi_diakstrajk_mozgalom_1988ban.html?oldal=1

¹⁴ Bár a Magyar Képzőművészeti Főiskola diákjainak 1990-es kezdeményezése nem kifejezetten tekinthető hallgatói mozgalomnak, az intézményes hallgatói önkormányzatiság megteremtésében, valamint a hallgatók azon szándékában, hogy követeléseiket összhangba kívánják hozni más művészeti egyetemek követeléseivel, hasonlóságot mutat a „kanonizált hallgatói” mozgalmak törekvéseivel.

¹⁵ *A negyedik modell? Dokumentumok/reflexiók/beszélgetések*, Labor, Budapest, 2013. április 17. – május 3., <http://intermedia.c3.hu/anegyedikmodell/>

¹⁶ A Kis Varsó a Képzőművészeti Főiskola diákkorradalmának vizsgálatát 2006-ban *A Forradalom nem kerti party* című kiállítás apropóján kezdte meg. (Kurátorok: Maja és Reuben Fowkes, Trafó Galéria Budapest, 2006. október 26. – november 26.). A kiállításon végül mégsem vettek részt, ezért a mű –



2. The Hornsey Film, rend.: Patricia Holland, 1970. A film reklámanyaga Patricia Holland jóvoltából © Patricia Holland

Míg a hazai és kelet-európai művészeti főiskolások tiltakozó akciói nem részei a rendszerváltás nagy narratívájának, az 1960-as évek baloldali radikális társadalmi mozgalmainak történetében fontos szerepet játszanak a művészeti akadémiákon (például az észak-londoni Hornsey College of Artban, Brightonban vagy Guilfordban) zajlott tiltakozások és épületfoglalások.¹⁷ A Hornsey College of Art tiltakozásairól több korabeli forrás számol be részletesen.¹⁸ (2. kép)

pontosabban akkori változata – a kiállítás katalógusában sem szerepel. (Maja és Reuben Fowkes [szerk.]: *Revolution is not a Garden Party*. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2007.) A *Rebels* első, töredékes változata 2010-ben a münsteri AKZM-ben (Ausstellungshalle Zeitgenössische Kunst) megrendezett *Later on* című retrospektív jellegű kiállításukon szerepelt (2010. július 10. – szeptember 5.). Ekkor az eredetileg füzet-formátumú képregényt, újraserkesztett formában, laponként állították ki a kiállítóteremben. A teljes képregény a második OFF-Biennále alkalmából jelent meg (Little Warsaw: *Rebels*. Budapest: tranzit.hu – Kassák Lajos Alapítvány, 2017). A történetet szintén az OFF-Biennále keretében egy kiállítási installáció formájában is feldolgozták (*Rebels*, az OSZK Központi Mikrofilmarchívumának volt épületében, 2017. október 1. – november 5.).

¹⁷ Bryn Jones, Mike O'Donnell (szerk.): *Sixties Radicalism and Social Movement Activism: Retreat or Resurgence?* London: Anthem Press, 2010. 111–133.

¹⁸ *The Hornsey Affair*, by students and staff of Hornsey College of Art. Harmondsworth: Penguin Books, London: Hornsey School of Art., 1969.; David Warren Piper: *After Hornsey*. London: Davis-

A hat hétig tartó épületfoglalás – amelynek hatására közel harminc iskola kezdett tiltakozási akcióba – kirobbanását a hallgatói önkormányzat költségvetésének befagyasztása váltotta ki, amely a következő pillanatban az intézményi működés és az oktatás (intézményi összevonás, az elméleti és a gyakorlati órák arányának, valamint a diploma-követelményeknek a radikális megváltoztatása stb.) ellen fellépő kritikai fórummá alakult át. Bár a konkrét követelések kizárólag a művészetoktatásra vonatkoztak, a képzés radikális szerkezeti átalakításának igénye, valamint az, hogy a hallgatókat vonják be az intézményi döntések folyamataiba, olyan problémákat érintettek, amelyek az oktatás és a kultúrpolitika ellentmondásos viszonyára is rávilágítottak. Az épületfoglalás nem járt sikerrel; a kezdetben kompromisszumra hajló állami szervek később bezárták az iskolát (nem sokkal később újra megnyitották), kirúgták a tüntetésben résztvevő diákokat és tanárokat. 1973-ban Hornsey beolvadt a Middlesex Politechnikumba, és 1992-ben aztán egyetemi rangot is kapott.¹⁹

Az eseménysorozat dokumentumait (plakátokat, jegyzőkönyveket, feljegyzéseket) – amelyek egy része ma a londoni TATE archívumában található²⁰ – az egyik legfontosabb művészeti intézmény, a londoni Institute of Contemporary Arts (ICA) még abban az évben, 1968-ban bemutatta *Hornsey Strikes Again* címmel. Az ICA meghívására létrejött program nemcsak a művészeti intézményrendszer szolidaritását és kitüntetett figyelmét érzékeltette az eseményekkel kapcsolatban, hanem a művészetoktatás megreformálásának fontosságát is jelezte. Az MKE diákkorradalmának hazai recepciójával ellentétben a Hornsey-történet nemcsak az intézmény identitásának volt már kezdetektől fogva hangsúlyos része, hanem a művészeti oktatás, az angliai felsőoktatás-történet, sőt az 1960-as évek radikális társadalmi mozgalomtörténetnek is fontos fejezetévé vált.

Bár a hallgatói mozgalmak tekintetében a '68-as és a '89-es események közötti párhuzam talán kézenfekvőnek tűnik, inkább a köztük lévő különbségek kapnak hangsúlyt. Az egyik ilyen, az egyetem intézményes ideájáról alkotott elképzelések közötti eltérésben ragadható meg: amíg '68 az elitista egyetem eszméje (és gyakorlata) ellen lépett fel, addig a kelet-európai egyetemek hallgatói a curriculum és a hallgatói összetétel ideológiai kötöttségei ellen tiltakoztak, és a 2. világháború előtti

Poynter, 1973.; Lisa Tickner: *Hornsey 1968: The Art School Revolution*. London: Frances Lincoln, 2008. Az 1969-ben készült Penguin könyv szerkesztői David Page, Tom Nairn és Victoria Hamilton voltak. A Hornsey eseményekről két film is készült: *Our Live Experiment is Worth More Than 3,000 Textbooks* (1969, rend.: John Goldschmidt) és *The Hornsey Film* (1970, rend.: Patricia Holland).

¹⁹ A tüntetésben résztvevő diákokat, közülük Kim Howells (aki később munkáspárti képviselő lett, majd a Blair-kabinet tagjaként aktív politikus), valamint a Diákönkormányzat elnökét, Nick Wrightot, és Tom Nairn szociológiai tanárt is elbocsátották. Ld. Caroline Hoefflerle: *British Student Activism in the Long Sixties*. New York: Routledge, 2013. 126., valamint Lázár Eszter: *Smash the System! / Zúzd szét a rendszert! / A Hornsey School of Art 1968-as eseményei de Duve művészetoktatási modelljei* kapcsán, 3. rész. *Balkon*, 25. évf. 12. 2018. 32–36.

²⁰ *Journey into the Past. Behind the Curtain* – David Page: *Hornsey College of Art Uprising*. *Tate Etc.* issue 18: Spring 2010, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-18-spring-2010/journeys-past>

időszakra visszavezethető humboldtiánus, kutatás-fókuszú tudományegyetem példája lebegett a szemük előtt. A '68-as diáktüntetéseknel az oktatás szakmai kérdései elsősorban arra adtak apropót, hogy sokkal inkább a szociális problémákra koncentráljanak. Az általános követelések ezért egy jóval szélesebb társadalmi körben találtak támogatásra, ami a csatlakozók számában és társadalmi összetételének heterogenitásában is megmutatkozott.

A két korszakváltó esemény mozgatórugóinak alapvető különbségeit figyelembe véve számos hasonlóság van a '68-as művészeti diákmozgalmak és a rendszerváltás korának művészeti akadémiaín folyó események között: a kontextus, a követelések, a módszerek és az eredmények tekintetében egyaránt:

- A kontextust tekintve: a Hornsey College of Art története nem függetleníthető az 1968-as „forradalmi időktől” – a korabeli közvélemény szemében is nyilvánvaló volt, hogy a művészdiákok lázadása egy nagyobb politikai-társadalmi földindulásba illeszkedik. Hasonlóan egy politikai-társadalmi átalakulási folyamat részeként értelmeződtek a közép-kelet-európai művészhallgatók megmozdulásai is a rendszerváltás idején.

- A diákmozgalmak által kiemelt témákon végigtekintve mind '68 mind '89 vonatkozásában elmondható, hogy a követelések egy része nem kifejezetten érdek-képviselési/politikai problémákra, hanem igen gyakran művészetelméleti, vagy magára a művészeti oktatásra vonatkozó kérdésekre irányultak.

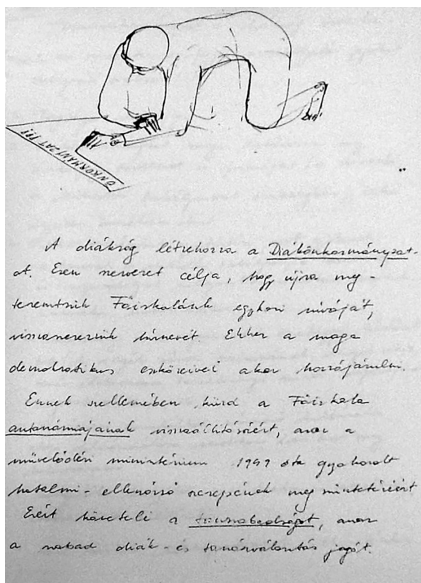
- Módszerek tekintetében talán a legfontosabb a párhuzam: mindkét esetben alulról szerveződő hallgatói kezdeményezésekről volt szó, ahol a demokrácia különböző módszereinek megtapasztalása/tanulása, valamint a hálózatos gondolkodásmód is fontos szerepet játszott. Szintén kiemelt szerepet kapott a nyilvánosság: a diákok a követeléseiket a sajtó segítségével próbálták érvényre juttatni.

- Az eredmények terén is számos párhuzam figyelhető meg az időben és kontextusban (Nyugat- és Kelet-Európa) amúgy távol lévő művészeti diákmozgalmak között: bár részeredmények (új curriculum, új szakok megalakítása, új tanárok kinevezése) születtek, az intézmények struktúrájában igazán mélyreható változást nem sikerült elérni. A valódi eredmény mindegyik esetben a fentebb is említett nyílt, a nyilvánosságot (a médiát is) bevonó társadalmi vita volt a (művészeti) felsőoktatásról. A diákmozgalmak másik fontos folyománya az önszerveződés volt, amely követendő mintaként jelent meg az újabb generációk számára.

A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLA 1989–90-BEN²¹

Magyar kontextusban az önszerveződő működésre az 1985-ös oktatási törvény teremtett lehetőséget, amely széleskörű beleszólási jogot biztosított a hallgatóknak.

²¹ A Képzőművészeti Főiskola diákforradalmának részletes történetét ld. Székely Katalin: *The Hungarian Academy of Fine Arts in 1989*. In: Little Warsaw, 2017. i.m., Lázár Eszter: *Oktatási fordulat a kortárs művészetben és művészetoktatásban*. (disszertáció), Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Kultúratudományi Program, 2019.



3. A diákönkormányzat alapító okirata, 1989. november 13.

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Könyvtár, Levéltár és Művészeti
Gyűjtemény; MKE Lt. 1-a 3. doboz,
kézzel írott tervezet.

diákönkormányzatok megalakulását.²⁴

A Képzőművészeti Főiskolán 1989 novemberében alapították meg a hallgatók a Diákönkormányzatot.²⁵ (3. kép) A Főiskola vezetésével folytatott vita során a Diákönkormányzat képviselői az ebben a szabályzatban megfogalmazott diákjogokat próbálták érvényesíteni. Érdemes szó szerint is idézni az Egyetemi Tanácsülés jegyzőkönyvéből az egyik diák (Molnár Péter, negyedéves szobrász-hallgató) szavait: „Abból indultunk ki, hogy a Főiskola színvonalát a saját eszközeinkkel szeretnénk emelni. A [Diákönkormányzat] Szabályzat[ának] megfogalmazásánál jogi problémák merültek föl... a jogtudomány régen hozzátartozott az

A törvény tette lehetővé, hogy a felsőoktatási intézmények legfőbb döntéshozó szervében, az Egyetemi Tanács ülésein diákképviselők is – szavazati joggal – részt vegyenek. Az ismert oktatáskutató, Báthory Zoltán úgy fogalmaz, hogy az 1985. évi I. törvénynek „köszönhetően az oktatási rendszerben a demokratikus fordulat négy évvel korábban következett be, mint a nagypolitikában”.²² Az alulról szerveződő diákönkormányzatok ráadásul elég hamar a hálózatosodás útjára léptek, így fordulhatott elő az, hogy a Szegedi JATE-n, egy hospitálási ügy nyomán kirobbant sztrájk országos mozgalommá vált, ahol a felsőoktatás strukturális reformját sürgető diákok az egyetemi/intézményi és a hallgatói autonómiára vonatkozó követeléseket fogalmazták meg.²³ Az országos demonstráció azonban nem érte el a célját, ekkor kezdték a demonstráció főbb szervezői felkeresni a különböző felsőoktatási intézményeket, hogy mindenhol elősegítsék a helyi

²² Báthory Zoltán: A maratoni reform. 2. rész. *Iskolakultúra*, 2000, 10 (11). 3–26.

²³ Balog Iván: Egyetemi hallgatói mozgalmak Szegeden a nyolcvanas években. In: Gábor Kálmán (szerk.): *Civilizációs korszakváltás és ifjúság a kelet- és nyugat európai ifjúság*. Szeged, 1992, 135–175. Erről ld. *Diáksztrájk a József Attila Tudományegyetemen*, (videofelvételek), Blinken OSA Archívum – Fekete Doboz Alapítvány, vágatlan videó anyagok HU 305-0-3/56–58.

²⁴ Ld. 13. jegyzet.

²⁵ Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1-a 3. doboz, kézzel írott tervezet.

általános műveltséghez, oktatták, ma ez nincs. Passzív résztvevői vagyunk a társadalomnak. Ezen nem ártana változtatni.”²⁶

1990 tavaszán már ennek a gondolatnak a jegyében, a problémák felsorolása hamarosan átfordult követelések megfogalmazásába. De a diákok egy idő után nem pusztán a Főiskola aktuális vezetésénél akartak elérni változásokat (kezdvé a szabad tanárválasztástól, egyes tantárgyak – pl. ábrázoló geometria – fakultatívvá tételétől a kollégiumi férőhelyek biztosításán át a főiskolai műtermek éjszakai nyitvatartásáig), hanem megkérdőjelezték a Főiskola vezetésének legitimitását is, és egy új vezetés megválasztását követelték. Felvették a kapcsolatot a szakma különböző szervezeteivel és képviselőivel (a Fialat Képzőművészek Stúdiójával, a Kállai Ernő Körrel²⁷, stb.) és egy közös stratégia megalakítása érdekében megbeszéléseket tartottak a Színház- és Filmművészeti Főiskola diákjaival is, ahol hasonló diákmegmozdulásokra került sor.²⁸

A követelések megfogalmazásánál és a Főiskola vezetésével folytatott tárgyalási folyamatra természetesen hatással volt mindaz, ami a nagypolitikában történt – a diákok pozícióját nagyban erősítette az is, hogy az intézmény vezetői egy akkor már egyértelműen levitézlettnek tekinthető korszak figurái voltak, akiknek a szobrait ledöntötték, az őket támogató struktúra pedig kártyavárként omlott össze. Ez az átmeneti időszak azonban másféleképpen is érezte a hatását, hiszen a régi rendszer helyébe még nem lépett újabb. A képzős diákorradalom során a legnagyobb kérdés jellemző módon az volt, hogy a legfőbb kommunista ifjúsági szervezet, a KISZ megszűnésével mennyire alkalmazhatóak az egyébként még érvényben lévő minisztériumi felsőoktatási rendeletek a hallgatók jogainak szabályozására. Ez a mozzanat számtalanszor előbukkant: a tanárok (sőt, néhány diák is!) olyan szabályzatok és rendeletek betartására és betartatására hivatkozott, amelyek alól végeredményben kifutott az idő, és amelyeket a diákság – éppen a struktúráváltás jegyében – eleve nem tartott legitimnek.

Mindemellett a történet valamennyi szereplőjében dolgozott a szándék, hogy minden a lehető legdemokratikusabban és jogszerűbben történjen. De hogy pontosan hogyan is kéne kinéznie egy demokratikus döntési folyamatnak, arról nem igazán voltak tapasztalataik. Az első nagy diákfórumon, 1990. március 1-én az ülést levezető másodéves festőhallgató, Bakos Gábor például bejelentette: „Ja, és a másik az, hogy működünk parlamentszerűen! Bizonyos fokig parlamentszerűen. Én leszek az elnök... [nevetés].”²⁹ (4. kép) A demokrácia tanulásának (és tanulhatóságának) kérdése nem csak a diákokat érintette. Az új idők szelével a tanári kar is próbált

²⁶ Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1/a 68. kötet, 11-31/89 jegyzőkönyv.

²⁷ A Kállai Ernő Kör a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének művészeti írói szakosztályából alakult. Az alapító tagok a művészettörténész szakma fontos szereplői voltak, többek között Beke László, Fitz Péter, Keserü Katalin, Németh Lajos, Sinkovits Péter.

²⁸ Diákrebéllió. Milyen legyen az új főiskola? Elkészült a hallgatók tervezete. *Magyar Nemzet*, „Civil Társadalom” A *Magyar Nemzet* melléklete, 1990. június 11. 7.

²⁹ Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1/a 68. Kötet, 75-6/90 (a március 14-iki Egyetemi Tanács jegyzőkönyve után fűzve).



4. A Magyar Képzőművészeti Főiskola első nagy diákfóruma, 1990. március 1.
Little Warsaw: *Rebels*. Budapest: tranzit.hu-Kassák Lajos Alapítvány, 2017. 64.
A művészek jóvoltából © Kis Varsó © HUNGART 2020

megbirkózni, inkább kevesebb mint több sikerrel. Ahogy az egyik tanár – az Anatómia Tanszék vezetője, Patay László³⁰ – megjegyezte az egyik egyetemi tanácsülésen: „Az én véleményem szerint a demokrácia az egy nagyszerű dolog [...] Két terület van, ahol a demokrácia nem érvényes, az egyik az oktatás, a másik a művészet. Az oktatásban a demokrácia anarchiát okoz, a művészetben dilettantizmust.”³¹

Szintén a rendszerváltás eredményeképpen – az új sajtótörvénynek köszönhetően³² – kapott fontos szerepet az események alakulásában a nyilvánosság is. Miután a diákok számára egyértelművé vált, hogy a Főiskola vezetése lényegében megingathatatlan és hajthatatlan – „utolsó fegyverként” – a médiához fordultak, számos közleményt tettek közzé és több interjút is adtak az éppen ekkor szabadddá váló sajtóban. Az egyik legnagyobb vitát kiváltó nyilatkozatukban már az általuk kiválasztott új vezetőket is megnevezték, Birkás Ákos, Jovánovics György és Beke László személyében.³³ Ennek ellenére végeredményben utólag nehezen rekonstruálható, hogy milyen frakciók, és milyen külső és belső támogatók jelentkeztek a Főiskola körül – és végül hogyan és milyen háttéralkuk hoztak helyzetbe új rektorjelölteket (mind a diákság, mind a tanári kar körében), és hogyan született a döntés Sváby Lajos rektorra történő kinevezéséről.

Hogyan-miként értelmezhetjük tehát a Magyar Képzőművészeti Főiskola 1989-90-es diákforradalmát: mennyiben tekinthető sikeresnek akár a „forradalmárok” egyéni nézőpontjából, akár az intézmény vagy a magyar művészeti színtér szempontjából? Mi tekinthető egyáltalán sikernek, ha művészeti koncepciók és oktatási elvek ütköznek egymással? És mi történik, ha képzési elvek és művészeti felfogások

³⁰ Patay László (Komárom 1932 – Ráckeve 2002) festő, 1970-től 1990-ig a Képzőművészeti Főiskola tanára, tanszékvezetője volt; anatómiát és térbrázolást oktatott. A diákforradalom során az általa kezdeményezett és a rektor által 1990 márciusának végén elrendelt „bizalmi szavazás” során – több tanártársával együtt – nem kapta meg a diákságtól a támogatást, és – egyedülként – lemondott. (Később Kiss István rektor is beadta a Minisztériumnak a lemondását.) Ld. Varró Eszter: Képzőművészeti Főiskola. Nyolc vezető nem kapott bizalmat. *Esti Hírlap*, 1990. április 12.

³¹ Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1/a 68. Kötet, 75-6/90.

³² 1990. január 31-én módosították a sajtótörvényt, amelynek értelmében már magánszemély is alapíthatott lapot, televízió- vagy rádióstúdiót. Az alapítónak csupán bejelentési kötelezettsége volt. De a liberalizáció korábban elkezdődött: így a például a Nap TV, a kora-kapitalizmus jellegzetes médiuma, 1989 augusztusában indult, mint az első úgymond kereskedelmi televízió Magyarországon, és az ekkor kezdődő, és sokat kritizált privatizáció egyik nagy nyerteseként magángyártásban készített beszélgetős műsorokat az állami televízió számára, (kisebb megszakításokkal) egészen 2009-ig. (A Nap TV 1999 és 2002 között két kereskedelmi csatornán mutatta be a műsorait.)

³³ *Magyar Nemzet*, 1990. május 19. A három nevet – JOVÁNOVICS [György], BEKE [László], BIRKÁS [Ákos] nevét – a diákok nagy betűkkel fel is festették a Főiskola előtti járdára, illetve egy transzparensszel kifüggesztették a Főiskola homlokzatára. – Az akció kollektív voltát igazolja a feliratról készített jegyzőkönyv, a felirat egyes betűihez tartozó „bűnvalló” aláírásokkal. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény; MKE Lt. 1-a / 3 doboz, 75-35/90.)

helyett emberi habitusok ütköznek egymással? Hiszen ugyanazt a történetet többféleképpen is lehet értelmezni. Elmondható például, hogy a Magyar Képzőművészeti Főiskola diákjai többek között azt szerették volna elérni, hogy az „új médiumok” (a fotó, videó stb.) is a curriculum részévé váljanak, emellett tan szabadságot követeltek, a szabad tanárválasztás lehetőségét, és meg is tudták nevezni azokat a művészeket, akiknél tanulni akartak. A diákmozgalom eredményeképpen létrejött az Intermédia Tanszék, és a tanári gárda tagja lett a neoavantgárd nemzedék több alkotója.

Ahogy elmondható az is, hogy a diákok nagyon határozott elképzeléssel rendelkeztek arról, hogy hogyan kéne átalakítani a Főiskola szocialista struktúráját, hogyan lehetne megteremteni az intézmény autonómiáját. Ám hiába mondatták le sikeresen az állampárt által kinevezett rektort, az új, immáron demokratikusan megválasztott kormány ismét az Egyetemi Tanács (és a diákok) megkerülésével nevezte ki az új rektort; a struktúra lényegében mit sem változott.³⁴ Ilyen disszonáns eredmények és értékelések természetesen az efféle mozgalmak sajátjai: „Ahogy David Page, a Hornsey College egyik tanára visszaemlékezéseiben megjegyezte: Az, hogy a Hornsey mit jelentett a számodra, nagyban függött attól, hogy miben voltál: hogy tanár voltál-e vagy diák, hol tartottál az életben, stb.”³⁵

„RENDSZERVÁLTÁS” A MŰVÉSZETI AKADEMIÁKON KÖZÉP- ÉS KELET-EURÓPÁBAN³⁶

Bár a rendszerváltást megelőző közép-európai hallgatói mozgalmak múltja, beágyazottsága nem volt homogén a szocialista blokk országaiban, általánosságban megállapítható, hogy a hivatalos állami intézmények elleni kritika gyakorlását nem erőszakos hallgatói magatartás jellemezte. Hasonló dinamikával zajlottak le, azonos követeléseket (új tanszékek, tanácsere, új tantárgyak bevezetése, átalakított felvételi rendszer és követelmények) fogalmaztak meg, és hasonló eredményekkel végződtek a diákmegmozdulások a régió művészeti akadémiáin. Analógiákat állíthatunk fel

³⁴ Jovánovics György rektori kinevezésének körülményei, illetve annak meghíúsulása nehezen rekonstruálható, mert a visszaemlékezések ellentmondásosak, és az egyetem archívumában nem található ennek az Egyetemi Tanácsnak (1990. június 27.) a jegyzőkönyve. Jovánovics György visszaemlékezése alapján, miután a szavazatok alapján ő nyerte meg a rektorválasztást, György Péter érvénytelennek minősítette az eredményt, mondván, hogy Jovánovicsot még nem nevezte ki a Köztársasági Elnök egyetemi tanárrá, így jogilag nem választható meg rektornak. Ezért a második legtöbb szavazatot kapó jelöltet, Sváby Lajost terjesztették fel, akit ki is nevezett Göncz Árpád Köztársasági Elnök ideiglenes rektornak. Ld. Jovánovics György beszámolója az eseményekről, *A negyedik modell? 20 év távlatából* c. beszélgetésén, 2013. május 1. Labor Galéria, <http://intermedia.c3.hu/anegyedikmodell/kovetelesek.html>

³⁵ David Page, 2010, i.m.

³⁶ Ld. Lázár Eszter: Thierry de Duve közép-kelet-európai művészetoktatási modelljei, 2. rész. *Balkon*, 25. évf. 6–7. 2018. 11–16.

továbbá az átalakulást végigkísérő ex lex állapotok, a régi és az új tanári gárda között kialakult belső feszültségek, valamint a választásokat levezénylő diákokból és tanárokból álló testületek működése tekintetében. A közép-kelet-európai művészeti főiskolákon lezajlott rendszerváltás úgy tűnik, a mai napig neuralgikus pontja az intézmény történetének.

A reformokkal kapcsolatban nemcsak az a visszatérő kérdés, hogy valóban végbement-e a rendszerváltással egy fordulat a művészetoktatásban, hanem az is, hogy valóban demokratikusan zajlottak-e le a tanárválasztások? Kik választottak és milyen szempontok alapján? A visszaemlékezésekből az átalakulási folyamatok ellentmondásossága rajzolódik ki. Ezt hangsúlyozza KissPál Szabolcs, aki 1989-ben hallgatóként a kolozsvári művészeti akadémia reform-folyamatainak egyik aktív résztvevője volt, amikor a támogató tanárokból és a diákokból létrehozott választmány tevékenységét, az új tanárok kiválasztását és a pozíciók kiosztását az ún. demokratikus működési folyamatok manipulálhatóságának és különböző kompromisszumoknak az eredményeként értékeli.³⁷

Ahogy az MKE történetének feldolgozása leginkább művészeti kezdeményezések eredménye, néhány kuratori és művészeti projekt tematizálja az 1990-es évek kelet-európai diákkorradalmait is. A szlovákiai (csehszlovákiai) művészeti oktatás rendszerváltásával foglalkozó fejezet „megírására” tett kísérletet Fedor Blaščák filozófus, aki a prágai Képzőművészeti Akadémián az átalakulás időszakában az ideológiai alapon történő és a szabad véleménynyilvánítás viszonyát a totális ellenmondásként írta le.³⁸ Véleménye szerint a közép-európai művészeti akadémiák közül egyedül Pozsonyban történt meg a szinte teljes „tisztújítás”: az 1989 előtti tanári gárda több mint 80%-át lecserélték nyilvános meghallgatások, auditálások keretében, amelyeket egy diákokból és a törekvésekkel szimpatizáló tanárokból, valamint külsős, felkért művészekből választott „független” testület véleményezett.³⁹

A prágai Képzőművészeti Akadémia⁴⁰ 1990-ben frissen kinevezett dékánja, Milan Knižák, „a Fluxus kelet-európai helytartója”, így emlékszik vissza a prágai eseményekre: „Megkértek a hallgatók, hogy beszélgessek velük. Művészeket és tanárokat hívtak, mert új hangokat kerestek az akadémia megújítására. Utolsónak érkeztem, és két vagy három órát beszéltem nekik, aztán hazamentem. Éjfél körül egy csapat hallgató érkezett és érdeklődtek, hogy lennék-e rektor. Azt válaszoltam, rendben, adjatok egy hetet, mert éppen csak 1989 karácsonya előtt voltunk. Aztán visszamentem az akadémiára, és igent mondtam!”⁴¹ Budapesten is hasonló módon választották ki a diákok a saját rektorjelöltjüket, Jovánovics Györgyöt, akit egy, a Tölgyfa Galé-

³⁷ Lázár Eszter interjúja KissPál Szabolccsal, 2015. január 30. (kézirat)

³⁸ Fedor Blaščák: *Marxism – Leninism, really?* (conference paper), Žilina: Memory Kontroll, 2013. o.n. https://www.researchgate.net/profile/Fedor_Blascak

³⁹ Blaščák idézett tanulmányában kitér arra is, hogy a testület „függetlensége” is kérdéseket vet fel.

⁴⁰ Akademie výtvarných umění (AVU), ld. <https://www.avu.cz/eng>

⁴¹ Jan Richter: Discussion Considers Changing Role of Art in Politics, 2007. In: *Radio Praha*, <http://www.radio.cz/en/section/cultura/discussion-considers-changing-role-of-art-in-politics>

riában 1990 májusában egy diákok által szervezett, tanárok, képzőművészek, művészettörténészek, esztéták részvételével zajlott fórumon történő lendületes felszólalása után jelöltek erre a tisztségre.⁴²

TÁRSADALMI HASZNOSSÁG ÉS KREATÍV ELLENÁLLÁS

A változások, még ha rövid időszakokra is, de egy kísérletező intézményi környezetet eredményeztek, ami némi hasonlóságot mutatott a nyugat-európai (alternatív) pedagógiai elveket követő oktatási intézményekkel is. Csak míg az előbbieken ez inkább az „átmeneti fejtelenség” helyzetéből adódott, az utóbbi esetekben talán egy hosszabb távú intézményi modell lehetősége is felmerült. A közép-kelet-európai térség legtöbb felsőoktatási intézményének egy közel 100-150 éves tradíció örökségével kellett megküzdeniük, és megtalálniuk azt a mintát ebből az erősen heterogén oktatási és művészeti múltból, amelyben még az újrafazonírozást követően is folytatni tudják a munkát. Miközben az új tanszékek, az új tanárok új oktatási elképzeléseik alapján lelkesen vetették bele magukat a munkába, a múlt oktatási és intézményi működési modelljei csak időlegesen lettek bezárva az iskolai szertárakba.

Mindeközben napjainkban a művészetoktatás, ahogy a felsőoktatás összes szegmense, egyre inkább költségvetési tényezővé válik; a piaci igények, a rövid időn belül forintosítható „társadalmi hasznosság” (feltételezett) céljai alakítják a képzési formák jövőjét. A központosítás és a racionalizálás jegyében időről-időre a művészeti egyetemek összevonása is felmerül.⁴³ A felsőoktatás efféle radikális átalakítási vágya nem csak a hazai helyzetre jellemző: a neoliberális gazdaság szempontjai a világ több országában is erősen hatnak a művészképzésre.⁴⁴

Az európai egyetemek képzésének átjárhatóságát elősegítő ún. bolognai folyamatot a hallgatói mobilitáson túl, a tudás-átadás technicista szemlélete jellemzi: a diákok szellemi „előmenetelének” többé már nem a tanárokkal (és egymással) való intenzív eszmecsere a záloga, hanem a kreditek száma. Ahogy az osztrák filozófus és művészet-elméletíró Gerald Raunig rámutatott, a felsőoktatás neoliberális átalakítása az egyetemekből és főiskolákból szellemi műhelyek helyett „tudásgyárakat” csinált, ahol a minőségi szempontok helyett a mennyiségié lettek egyeduralkodók.

⁴² Jovánovics György beszámolója az eseményekről, *A negyedik modell? 20 év távlatából c.* beszélgetésen. 2013. május 1. Labor Galéria, <http://intermedia.c3.hu/anegyedikmodell/kovetelesek.html>. A Tölgyfa Galériában megrendezett fórumokra a diákok a következő személyeket hívták meg: Németh Lajos, El Kazovszkij, Szűcs Miklós, Váli Dezső, Attalai Gábor, Szirtes János, Deim Pál, Melocco Miklós, Samu Géza, Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Galántai György, Jovánovics György, Beke László, Birkás Ákos, Bak Imre, Keserü Katalin, György Péter és Perneczky Géza.

⁴³ Joó Hajnalka: Jöhet a BÖSZME: újra nekifutna a kormány a művész-egyetemek összevonásának. *hvg.hu*, 2019. február 4. https://hvg.hu/itthon/20190204_Leporolta_a_kormany_a_regi_a_tervet_hogy_osszevonja_a_muveszegyetemeket

⁴⁴ Pascal Gielen – Paul De Bruyne (szerk.): *Teaching Art in Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*. Amsterdam: Valiz „Antennae Series”, 2012.

Raunig szerint viszont éppen az oktatásban és a művészetben van meg az a kreatív potenciál, hogy a „kognitív kapitalizmussal” szembeni ellenállás létrejöjjön. A „kreatív ellenállás” történelmi mintázatait ezért is érdemes részletesen megvizsgálni, hiszen ma is használható stratégiák és megoldási képletek olvashatóak ki belőlük.⁴⁵ Amennyiben a felsőoktatás aktuális helyzete felől nézzük tehát a korábbi diákgenerációknak a rendszer megváltoztatására irányuló kísérleteit – legyen szó akár 1960-as évek végéről vagy az 1989 utáni időszakról –, fel kell ismernünk az egyéni diákkezdemenyezésekben, az alulról jövő hálózatosodásban rejlő lehetőségeket, amelyek egy demokratikusan működő, az újdonságokra és a párbeszédre nyitott akadémia irányába vezethetnek.

⁴⁵ Gerald Raunig: *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Los Angeles: Semiotexte, 2013.

Timár Katalin

AKKOR ÉS MOST

A KÉPZŐMŰVÉSZETI INTÉZMÉNYRENDSZER UTÓPIÁIRÓL

Az alábbi szövegben egy olyan témát vetek fel, amely régebb óta foglalkoztat, de korábban nem adódott alkalmam ezt behatóbban kutatni. A rendszerváltás 30. évfordulója azonban jó apropó arra, hogy mégis szóba hozzunk és rekontextualizáljunk néhány – részben utópikus – elképzelést, ami az NKA (Nemzeti Kulturális Alap) rendszerváltást követő megalapítását kísérte, illetve meghatározta, valamint felemlítsünk néhány vakfoltot, amely az 1993-as törvényt már a kezdetektől jellemezte. Ezek a korai 90-es éveket jellemző naiv elképzelések tőlem sem álltak teljesen távol, és a magam „fejlődéstörténeteként” is látom ezek kritikáját. Az NKA azért tűnik jó esettanulmánynak és engem is azért érdekel régóta, mert a kultúra egyik legalapvetőbb területét, a finanszírozást érinti. Az egyik, 1989 környékén gyakran felbukkanó vágyálom épp azt az utópisztikus elképzelést fogalmazta meg, miszerint a rendszerváltást követően a szocializmus idején inkább több mint kevesebb intenzitással megtapasztalt politikai cenzúra a demokratikus rendszer megjelenésével eltűnik. Arra vonatkozóan, hogy a korábbi, szinte teljesen állami finanszírozást mi is váltja majd fel, pontosan honnan érkezik majd a működéshez szükséges pénz, illetve, hogy ezekhez milyen gazdasági és politikai elvárások kapcsolódnak majd, nem igazán léteztek konkrét elképzelések sem a régi rend képviselői, sem pedig az új megálmodói részéről.

Az NKA megalapítását mindenképpen egy több eljárési módot magában hordozó hibrid megoldásnak tekinthetjük. A kultúra finanszírozásának egy része továbbra is az aktuális minisztériumon keresztül, központi irányítás alapján történt, míg egy – akkoriban legalábbis – kisebb része származott a pályázati alapon döntéseket hozó NKA szakkollégiumoktól. Ez a megoldás tulajdonképpen az outsourcingnak, azaz a kiszervezésnek volt egy korai példája. Arra a tényre, hogy sem a létező szocializmus évtizedei, sem az átmenet kora nem mutatott tiszta képletet az adott rendszer makrogazdasági elképzeléseit illetően, többek között K. Horváth Zsolt hívja fel a figyelmet. A Király Tamás Petőfi Csarnokban rendezett bemutatóiról szóló, megjelenés előtt álló tanulmányában hivatkozik arra a meghökkentő tényre, hogy már az alapításánál is feltételül szabták „az intézménynek [, hogy] saját fenntartásához *bevétele*t kell termelnie”.¹ Nem is akármilyen arányban: a 13,5 milliós „alap-támogatás” mellé ennek majdnem a felét, 7 milliónyi bevételt kellett felmutatni.² K. Horváth arra is utal a szövegében, hogy ennek „az ún. közgazdasági szemlélet[nek]

¹ K. Horváth Zsolt: *Meghalt a király, éljen a király. Az öntevékeny művelődés eszméjéről az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976–1993*. Kézirat. A szerző eredeti kiemélése.

² Uo.

a terjedése korántsem volt újdonság, hisz az MSZMP 1966-os, IX. kongresszusán már irányelvként fogalmazták meg a központi költségvetésre irányuló nyomás csökkenését.”³

A Petőfi Csarnok 1985. április 4-én (a Felszabadulás ünnepén) nyílt meg, de nem ez volt az első eset, hogy a kultúra áruként való tételezése felmerült Magyarországon. 1980. november 18-án 20 óra 50 perckor jelentkezett először a Stúdió '80, a Magyar Televízió nagyhatású „kulturális hetilapja”.⁴ Ezt a történelmi jelentőségű adást az egyébként színházi rendezéseiről ismert Valló Péter jegyezte, ám a november 25-én adásba kerülő második szám Jancsó Miklós és Hernádi Gyula készítésében sokak emlékeztében a műsorfolyam valódi kezdeteként maradt meg.⁵ Varga Balázs filmesztéta – némileg tévesen – így írt erről: „Az évtizedfordulón [azaz a 70-es és 80-as évek fordulóján] úgy tűnt, megint feltámadnak a Jancsó-viták. A mester egyre új és újabb területekre merészkedett, a témahiánytól szenvedő sajtó pedig lelkesen vetette magát a produkciókra: Jancsó színpadra állítja a Csárdáskirálynőt, Jancsó Firenzében operát rendez, Jancsó és Hernádi botrányos témáról, a kultúra áru voltáról beszélnek a Stúdió '80 első adásában.”⁶ Az adás feltehetőleg nem specifikálta, hogy miben áll a kultúra árucikk jellege, mert ha megtette volna, akkor arra a megjósolható eredményre jutottak volna az alkotók, hogy épp ez gátolná a kultúrához való egyenlő hozzáférés elvét. Ám a 80-as évek legelején ez a fajta beszédmod – azaz egyfajta piaci diskurzusba csomagolni az egyébként meglévő és legitim szabadság-vágyat – óriási megkönnyebbülést jelentett sokak számára; végre kimondhatóvá vált valami, ami egy ideje sokak lelkét nyomta. Mivel, ahogy arra Chantal Mouffe is rámutatott, a legtöbb politika-elmélet összeköti a demokrácia politikai természetű fogalmát a liberális kapitalizmus gazdasági formájával – bár Mouffe szerint ezt semmi nem indokolja –, ezért a kultúra mint árucikk témája az egyébként legalább annyira tabunak számító demokrácia felemlegetésével szinte szinonimmá vált, vagy még inkább azt volt hivatva helyettesíteni. (Természetesen nem annak „népi” jelzővel ellátott formáját.)

A 80-as évek közepe azonban egy másik fontos kultúrafinanszírozási formát is megeremtett a hazai közegben. A Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központját 1985-ben alapították meg a Múcsarnok égisze (Néray Katalin igazgatósága) alatt, bár ahogy Nagy Kristóf, a téma avatott kutatója is említi, a korabeli „állami irányítás a szerződést erős bizonytalansággal fogadta, az államapparátus egy egészen új kihívással szembesült”.⁷ A Dokumentációs Központ 80-as évekbeli tevékenysége a magyar képzőművészek kiválogatott köréről szóló, uniformizált anyagok készítésére fókuszált elsősorban, emellett pénzügyileg is támogatta az akkor megle-

³ Uo.

⁴ A Stúdióról, illetve a kultúra árucikk mivoltáról szóló bekezdést *A művészettörténet útjai* című konferencián 2012. november 11-én elhangzott, *A Bellamy klub* című előadásom szövegéből vettem át.

⁵ <http://www.tvarchivum.hu/?id=313754> (2012.11.08.)

⁶ Varga Balázs: *A történelem mint színház és politika. Beszélő*, 4, 1999, 1. 86–88.

⁷ Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 2014. No. 21. 192–215.



Lubaina Himid: *So Many Dreams*, 2018.

© Lubaina Himid © Fotó: Timár Katalin

hetősen szűk intézményi keretekkel bíró kortárs képzőművészeti szcénát. (Ez azonban a 90-es évekre nagyban átalakult, amit Nagy Kristóf is részletez a tanulmányában.) Ahogy a Petőfi Csarnok esetében is láttuk, a kulturális vezetés részben örült annak, hogy így csökkenthette az általa képzőművészetre szánt állami költségvetés mértékét, mert ez egybeesett saját törekvéseivel, emellett azonban gyanakvással figyelte a tőle elsősorban pénzügyileg, de nagyrészt szakmailag is független intézmény tevékenységét. Ennél azonban fontosabb kérdés az NKA létrehozásának szempontjából, hogy „a nyugati fejlettség utolérésének utópiája” jellemezte a Dokumentációs Központhoz kötődő szakemberek, illetve művészek gondolkodását, amely végül is meghatározóvá vált épp a rendszerváltás folyamatában.⁸ „A hazai kulturális elit partner volt a nyugati minták célul való kitűzésében. Jellemzően osztották a Nyugat modernizáción keresztüli utolérésének a gondolatát [...]. Céllá vált a nyugatias működés átplántálása nem csak [sic!] a saját, de a teljes képzőművészeti mező működésébe is.”⁹ Azt már én teszem hozzá, hogy ezek az elképzelések persze az egész kulturális mezőt meghatározták és jellemezték.¹⁰

⁸ Uo., 210.

⁹ Uo., 211.

¹⁰ Itt még lehetne szólni a kereskedelmi galériák létrejöttéről is, de ezt most azért sem teszem meg, mert itt alaposabb kutatásra lenne szükség a Képcsarnok kereskedelmi működésére vonatkozóan.

Az NKA megalapításához kapcsolódó kimondott és kimondatlan előfeltevéseket a magyar kultúra – és benne a képzőművészet – 19. századra visszanyúló traumájából eredeztettem, amely a Nyugathoz való felzárkózás, a követés vagy párhuzamos haladás kérdéseit érinti. Ez a probléma tehát egyáltalán nem új keletű, különböző felhanggal és intenzitással jelent meg újra és újra a hazai közgondolkodásban, de az 1989-et megelőző évtizedekben, talán épp a korlátozott kulturális szabadság miatt, mintha egyfajta belenyugvás jellemezte volna az állapotokat. Ám a rendszerváltást követően a kortárs képzőművészetben az intézményrendszer területén különösen nagy hangsúllyal jelentkezett a nyugati mintákhoz való igazodás igénye. Akkoriban úgy tűnt – vagy legalábbis egyfajta vágyálomként megfogalmazódott –, hogy a társadalom minden szegmensét érintő átalakulások magukkal vonhatják a kortárs képzőművészeti intézmények rendszerszintű megváltoztatásának lehetőségét és bővülését. Ez az utópisztikus elképzelés ebben az esetben a „nyugati” minták átvételét jelentette volna anélkül, hogy bárkinek is feltűnt volna az, hogy nemcsak többféle, gyakran hibrid, kevert formában működő minta létezik külföldön is, hanem ezek az intézményrendszerek is ki vannak téve számtalan politikai és társadalmi nyomásnak.¹¹ A mi esetünkben segíthet viszonyítási pontokat találni, ha két, egymással szorosán összekapcsolódó szempontot vizsgálunk meg az akkoriban britként létező Arts Council esetében,¹² mivel az NKA sok tekintetben ennek mintájára jött létre. Maga az Arts Council a 80-as években a korábbiakhoz képest óriási átalakuláson ment keresztül, mert feladatául kapta a kormánytól, hogy keressen kiegészítő finanszírozási lehetőségeket, elsősorban a vállalati szektorból, amit aztán külön ösztönző-rendszereken keresztül díjazott az állam.¹³ A Margaret Thatcher nevéhez kötődő gazdasági modell nemcsak Magyarországon, hanem több kelet-európai országban is mintaként szolgált a szocializmusból a kapitalizmusba való átmenet levezényelésében. Ahogy Vastagh Zoltán fogalmaz az állami redisztribúció specifikumait tárgyaló könyvében: „A rendszerváltozás – vagyis az átalakulás kényszere, illetve lehetősége – [...] még a neoliberais ideológia dagályában érte a rendszerváltó országokat, így nem csoda, hogy az államszocializmus minden terhes örökségétől és emlékéitől szabadulni kívánó társadalmak közül sok igen fogékonnak bizonyult a teljes »államtalanítást« hirdető tanok iránt, amelyek azt ígérték, hogy a »piac« idővel minden problémát megold, és elhozza a gazdasági fejlődést, a felzárkózást és a »nyugati« jólétet.”¹⁴ Tehát egyrészt az Arts Council „piacosítása”, másrészt a neoliberalizmus kelet-európai térnyerése határozta meg végül nagyban a 90-es évek magyarországi kultúrafinanszírozási elképzeléseket és átalakítási javaslatokat még akkor is, ha ez a korszak nem pusztán az akkori aktorok szabad választására épült. Ahogy a *Fordulat* 21-es

¹¹ Ha körül szeretnénk határolni ezeket, akkor egy nagyszabású interdiszciplináris, komparatív, diakrón és szinkron kutatásra lenne szükség, ami a mostani kereteket meghaladná.

¹² 1994-ben az Arts Councilt feldarabolták angol, skót, walesi és ír councilokká.

¹³ Chin-tao Wu: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since 1980s*. London – New York, 2002.

¹⁴ Vastagh Zoltán: *Társadalmi struktúra és állami redisztribúció*. Budapest, 2017. 39–40.

számának szerkesztői (Jelinek Csaba és Pinkász András) is említik, ezek a világgazdasági folyamatok az ún. félperifériás országok mozgásterét nagyban behatárolják, tehát a nemzetállamok mozgásterét elsősorban a globális folyamatok szabják meg, nem valamilyen önálló, nemzeti akarat.

Az 1993-ban kihirdetett, az NKA megalapításáról szóló XXIII-as számú törvény annyiban passzolt a brit előzményekhez, hogy a kultúra támogatását egy, az államtól nem teljesen független intézménybe szervezte ki. A törvény elég szigorúan jelöli ki a miniszter által felkért kuratóriumi tagok mozgásterét és mai szemmel nézve meglepő részletességgel fejtegeti a Bizottság, illetve az egyes ágazati kollégiumok tagjaira kötelező összeférhetetlenségi szabályokat. Ezekkel szemben meglehetősen szépséggel viseltethetünk, ha a realitásokat nézzük. Egy szakmailag beágyazott és hiteles döntésekre képes személy nehezen kerülheti el, hogy semmilyen, még a törvény által közvetlennek nevezett kapcsolatban se legyen olyan pályázókkal, akik esetében „a döntés következtében akár közvetve is vagyoni előnyben részesülnének” (2/A § 3.), bár ennek a „vagyoni előny”-nek a meghatározása végül is nem történik meg. Annál is inkább, mert a törvény szerint a kollégiumi tagok felét a legnagyobb szakmai szervezetek képviselői adják, ehhez jönnek hozzá a három évente cserélődő, „kisebb jelentőségű” társadalmi és szakmai szervezetek által javasolt tagok.

Látványosan adminisztratív kérdésnek tűnik, de az egyik kritikám épp erre a döntéshozatali mechanizmusra vonatkozik. Bár az eredeti törvényt számtalanszor módosították, sokszor jelentékeny módon (ld. pl. a miniszteri hatáskörbe tartozó keret nagyságát, illetve az MMA-nak az NKA-ban játszott meghatározó szerepének törvénybe foglalását), a tagok kiválasztásának módja, illetve az egyes személyek mandátumának maximalizálása sosem került napirendre. Pedig épp ezeknek a mellékesnek tűnő kérdéseknek a szabályozása eredményezhetett volna nagyobb demokráciát, illetve integritást az NKA működésében.

Ehhez szorosan kapcsolódik az állandó tagokkal rendelkező szervezetek köre. A rendszerváltás idején a legnagyobb szakmai, ám természetesen politikai úton működő szervezet a Művészeti Alap jogutódjaként 1992-ben létrejött MAOE (Magyar Képzőművészek Országos Egyesülete) volt, ám ha eszébe is jutott valakinek, mégsem tartottak a szervezetnél tagrevíziót, így bemondásos alapon, ám paradoxon módon a korábbi pozíciójukat megőrizve váltak – legalábbis a képzőművészet terén – a legmeghatározóbb szervezetté. A 90-es évek fordulóján a MAOE jobban hasonlított „valami SZTK-ra”,¹⁵ mint egy szakmai tevékenységet végző szervezetre, ami sokszor eredményezte azt, hogy az NKA döntései gyakran nem sokban különböztek a MAOE lakás- és más, szociális kérdésekben határozó bizottságai által hozott döntésektől. Az NKA képzőművészeti kollégiumának állandó tagokkal rendelkező szervezetei a legtöbb esetben a 2–3 éves mandátumok lejárta után egyszerűen újra ugyanazokat a tagokat delegálták, így a 90-es, illetve 2000-es évek első évtizedében többen 15–20 évig is kollégiumi tagokként határozták meg – jól vagy rosszul – a magyar

¹⁵ Idézet Roskó Gábortól. – Valami SZTK-nak lettem a fődíszpécse... Roskó Gáborral beszélget Zwickl András. *Balkon*, 1993, 2. 9.

képzőművészet sorsát. A kisebb, ám szakmai szempontból fontos és nagyon aktív szervezetek (mint pl. az FKSE) alig jutottak kollégiumi képviselőhöz.

Azt, hogy az állam megpróbált alternatív forrásokat bevonni a kultúrába, jól mutatja az NKA finanszírozási modellje. Az Alap létrehozásával párhuzamosan, részben az NKA törvény részeként, létrehoztak egy korábban nem létezett, a köznyelvben csak „giccsadóként” emlegetett adónemet, amely a tömegkultúra-ipar termékeit adóztatta meg, hogy ebből a magaskultúrát támogathassa, ami mai szemmel nézve egy végtelenül elitista álláspont.¹⁶ A 93-as törvény az NKA részére elkülönítette kezelte ezt a bejövő adót, sőt, az állam részére napi utalási kötelezettséget írt elő, a miniszteri keretet pedig 25 %-ban határozta meg, és a kiosztáshoz a miniszternek ad hoc bizottságok összehívását tette kötelezővé. A törvény később számtalan módosítást ért meg, az egyik ilyen változó tényező épp a miniszter által szétosztható keret százalékos arányának gyakorlatilag folyamatos növelésére vonatkozott. Fontos változást jelentett később a giccsadónak először az állami büdzsébe való becsatornázása, ami az NKA költségvetését gyakorlatilag a miniszter hatáskörébe rendelte, illetve később a szerencsejáték adójához kötötte, valamint az NKA-nak az MMA-ba való de facto beolvasztása. De ezek csak annyiban tartoznak most ide, amennyiben azt mutatják, hogy pénzügyi és politikai értelemben mennyire kiszolgáltatott terület maradt a kultúra a rendszerváltást követően is. A 90-es évek elején is látható volt, hogy magát a képzőművészeti intézményrendszert semmilyen reform nem érintette meg, (kivéve az NKA létrehozását, illetve bizonyos, korábban az állam által létrehozott szervezetek egyesületi formába való átalakulását), szándék, illetve elképzelés se nagyon mutatkozott ilyen reformok megalkotásához és véghezviteléhez.

¹⁶ Az elitizmust Nagy Kristóf a Dokumentációs Központ szemére hányja idézett írásában, de úgy látszik, ez az állami intézményrendszert is meghatározza.

Barkóczy Flóra

A VILÁGHÁLÓ UTÓPIÁJA

INTERNET ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET VISZONYA A RENDSZERVÁLTÁST
KÖVETŐ IDŐSZAKBAN¹

Az 1989 utáni tranzíciós időszakban az új rendszerhez való viszonyulás sok hasonlóságot mutatott az ugyanekkor megjelenő új információs technológia (elsősorban a személyi számítógép és az internet) iránti optimizmussal. Ezt a hasonlóságot példázza az a megnyitóbeszéd, amely az egykori demokratikus ellenzék egyik prominensétől, Demszky Gábortól hangzott el az *internet.galaxis* című kiállításorozat első állomásának megnyitója alkalmából a Budapest Galériában: „Egy személyes gondolat: sokkal hamarabb ért volna véget a »diktatórikus időszak«, nemcsak itt Kelet-Európában, de az egész világon, ha az Internet hamarabb jött volna. Nagy érdeklődéssel figyelem, hogyan omlanak majd le az utolsó falak és tűnnek el az utolsó diktatúrák a földről, helyet adva a nyitott társadalomnak, amelyre az információk szabad áramlása jellemző, és az ellenőrizhetetlen, cenzúrázhatatlan információk hogyan váltják fel azt az időszakot, amelyet éppen az információ monopóliuma jellemezett. Arra gondolok, hogy ez az eszköz, amelyet most már valamennyiünk közkincsének tudhatunk, bárcsak hamarabb jelent volna meg, és nem kellett volna nyomdagépekkel, stencilgépekkel bajlódnunk.”²

Az idézet az 1996-os évből származik, ami az internet hozzáférhetősége és népszerűsége szempontjából világszerte fordulópontot jelentett: a máig felfelé ívelő folyamat az internet privatizációja körüli átalakulásokkal 1995-ben az USA-ban vette kezdetét, ami elsősorban azt jelentette, hogy megszűnt az állam kizárólagos szerepe az internetes technológia fejlesztésében, és a hálózat működtetését a magánszektor kezdte finanszírozni. Ekkor indultak el az első fizetős internetes szolgáltatások, majd az internet hamar a szabadpiaci működés terepévé vált. 1995–97 között jelentek meg a piacon az első nagyobb webes cégek és termékek, mint a Yahoo, a Flash, vagy a Google. Ezzel párhuzamosan Magyarországon is 1996 környékén kezdődött meg az internet popularizálódása, többek között ekkor jöttek létre a politikai pártok első honlapjai, és jelentek meg az első internetes magazinok – ironikus módon offline tudósítva az online történeésekről.³ A nyugati fogyasztói kultúra beáramlása egyben

¹ A szerző a cikk megírásának idején Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjban részesült.

² Demszky Gábor: Budapest az Interneten. Hogy szabadon kommunikálhassunk. Megnyitó szavak egy kiállításhoz, az *internet.galaxis* 96 megnyitószövege, Budapest Galéria, Budapest, 1996. In: *Európai Útas*, 1996/1, 6.

³ Pl.: *Internet kalauz – Az első magyar Internet magazin*, 1 évf. 1. szám, 1996 január.

az internet kapcsán használt nyugati terminológia átvételével is együtt járt: az internetet kezdetben népszerűsítő felületek gyakran használták az „információs szupersztráda” metaforáját.⁴ Ez az időszak Magyarországon a média általános kommercializálódásával is egybeesett, a nagyobb kereskedelmi tévécsatornák is 1997-ben jelentek meg.⁵

AZ INFORMÁCIÓSZERZÉS LEHETŐSÉGEI 1989 ELŐTT ÉS UTÁN

Demszky Gábor idézett mondataiban azok a ma már utópikusnak tűnő gondolatok koncentrálódnak, amelyek a rendszerváltás eufóriájával együtt járó optimista szemlélet sarokköveit is jelentették, és az információhoz való viszony alapvető megváltozásához kapcsolódtak. A rendszerváltás előtt a nyilvános médiumok fölötti kontroll, továbbá a nyugati technológiához való hozzáférés korlátozása – melyet a nyugati hatalmak által Kelet-Európára kirótt embargó, az ún. COCOM-lista⁶ biztosított –, alapjaiban nehezítették meg az információszerzés és -megosztás módozatait. A korszerű informatikai eszközök keletre való exportjának tiltása miatt Magyarországon 1990-ig nem volt lehetőség nyugaton gyártott számítógépet használni, sem router alapú networkot létesíteni – holott a technológia nyugaton már a 60-as évektől használatban volt, nem csak a hadiiparban, hanem egyetemi és kutatói alkalmazás céljával is. Ugyanakkor a budapesti MTA SZTAKI a helyi adottságokhoz igazodva a hetvenes évektől már itthon is foglalkozott hálózatkutatással, a keleti blokk területén belül fejlesztett eszközökkel, ezzel megkerülve az embargót és kapcsolatba lépve nemzetközi intézményekkel is.⁷

A *New York Times* tudósítása az első *Mosaic* webböngészőről (1993), jól mutatja a korszak kezdeti utópikus viszonyulását: „[Az internetre] úgy gondolhatunk, ami egy térkép, mely elvezet az információs kor rejtett kincseihez”.⁸ A felhasználói hozzáférésű internet az elmúlt három évtized legforradalmibb kommunikációs innovációjaként nem csak technológiatörténeti jelentőséggel bírt, de hamar a „társadalmi cselekvés” új lehetőségét is ígérte – megidézve Marshall McLuhan hatvanas évekbeli elképzeléseit a „globális faluról”. Az információ hozzáféréseinek és terjesztésének átalakulása a volt szocialista területek rendszerváltást követő hangulatában olyan utó-

⁴ Pl.: a FIDESZ első honlapja: www.fidesz.hu, 1996, forrás: *Wayback Machine*, <https://web.archive.org/web/19961219010958/http://www.fidesz.hu/>

⁵ RTL Klub és TV2.

⁶ COCOM: Coordinating Committee for Multilateral Export Controls, 1947-90.

⁷ Ld. *SZTAKI Közlemények*, 1966-tól és *SZTAKI Tanulmányok* 1973-tól, Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai Központja, Budapest. Ma: Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézet.

⁸ „Think of it as a map to the buried treasures of the Information Age.” Markoff, John: *Business Technology; A Free and Simple Computer Link*, *The New York Times*, December 8, 1993, URL: <https://www.nytimes.com/1993/12/08/business/business-technology-a-free-and-simple-computer-link.html>



1. Magyar Honlap, 1994 (képernyőkép, 2019). Forrás:
www.fsz.bme.hu/hungary/qcredits_h.html

pikus ideákkal kapcsolódhatott össze, mint az információ nyilvánosságának, szabadságának vagy globálissá válásának lehetősége – elsősorban a cenzúra eltörlése, a látszólagos demokratizálódási folyamatok, az önszerveződés és a piacgazdaság mechanizmusaiba való bekapcsolódás lehetősége révén.

LOKALIZÁLÁS, A „MAGYAR INTERNET”

1993-tól, a „www”, azaz World Wide Web hivatalos publikálásától számítható a mai értelemben ismert, a hypertextualitás működési struktúráján alapuló felhasználói internethozzáférés. Magyarországon az első internetkapcsolat és bejegyzett webcím a SZTAI intézetéhez volt köthető, az első nyilvános honlap pedig a www.bme.hu volt. Kezdetben kiemelt szerepet kapott az internet nyugati kultúrájának hazai lokalizálása, helyi verziójának kialakítása. Ezt célozta a BME által 1994-ben létrehozott *Magyar Honlap* című website,⁹ mely a magyarországi honlapok gyűjteményének összeállítása mellett többek között az angol „homepage” szó magyarártása körüli vitákat menedzselve az „ottlap” szó helyett meghonosuló „honlap” használatát is ösztönözte. A „magyar internet” körüli figyelem a nemzeti öndefiníciós törekvésekkel is összekapcsolódott. (1. kép)

NÉPSZERŰSÍTÉS, TERJESZTÉS

A hazai internetes kultúra kialakításában több képzőművészeti intézmény kiemelt szerepet játszott. Az első művészeti intézményi honlap az Artpool Művészetkutató Központ weboldala volt, mely 1995 végén vált publikussá.¹⁰ A máig aktívan működő és dinamikusan fejlődő honlap kivételes példája a kezdeti HTML struktúrát megtartó intézményi oldalaknak. Galántai György utólag így emlékszik vissza a website létrejöttének körülményeire: „Amikor 1995-ben végre elérhetővé vált az internet, egyrészt már volt egy vízióm a virtuális és valóságos valóság egymáshoz kapcsolhatóságának lehetőségeiről, másrészt a még ismeretlen webes technikai lehetőségekkel ismerkedtem. Minden tanulás kezdetben mintakövető, ezért azoknak a tartalmaknak az oldalait kerestem elsősorban, amelyekkel az Artpool már korábban kapcsolatban volt. Mintákat bőven találtam, de példát a víziómhöz egyet sem. Tehát a minták által létrehoztam virtuálisan egy reális/szürreális valóság-konstrukciót, mint honlapot, a képzelet és az interaktivitás fejlesztésére.”¹¹ A publikum felé való nyitás és az interaktivitás jegyében az Artpool tematikus évei sorában 1996-ot az internet évének szentelte, és 1996 januárjától az archívumba látogatók számára ingyenes internet-hozzáférést biztosított.

Az internet népszerűsítésében jelentős állomást jelentett a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ 1996-os létrejötte. A C3 a Soros Alapítvány, a Silicon Graphics Hungary és a MATÁV támogatásával alakult meg az 1996 januárjában a Múcsarnokban rendezett *Pillangó hatás* című kiállítás sikerének köszönhetően, mely a kortárs médiaművészetet helyezte (ittthon elsőként) történeti kontextusba – ekkor még viszonylag kevés olyan művel, mely az internethez kapcsolódott.¹² A kiállítás alkal-

⁹ URL: http://www.fsz.bme.hu/hungary/homepage_h.html

¹⁰ Az Artpool honlapja 1996-ban, *Wayback Machine*, URL: <https://web.archive.org/web/19961227013704/http://artpool.hu/>

¹¹ A szerző interjúja Galántai Györggyel, 2019. augusztus.

mából a látogatók ingyenesen böngészhettek az interneten, a kiállítótérben elhelyezett számítógépeken. A C3 létrejöttét ösztönző Soros Alapítvány Magyarországon már 1984-től támogatott ellenkulturális kezdeményezéseket, az egész Kelet-Közép-Európában működő kultúratámogatási tevékenység részeként. A rendszerváltást követően a kulturális minisztérium hiányzó forrásait is pótló nemzetközi magántőke bevonásának vállalt célja a „nyílt társadalom” megalapozása volt, mely egy széleskörű demokratizálási-liberalizálási program keretében zajlott. Ugyanakkor, ahogy Nagy Kristóf is rámutatott, a támogatási rendszer egy új kulturális elit létrejöttét és annak kánonformáló pozíciójának megerősítését is biztosította.¹³ Az internetes kultúra népszerűsítése céljával létrehozott C3-hoz a 90-es évek folyamán olyan kezdeményezések köthetők, mint budapesti köztéri webterminálok telepítése, hazai képzőművészeti intézmények internetes és domainhozzáféréseinek biztosítása, vagy épp a freemail fejlesztése, mely nevében is az információhozzáférés és kommunikáció szabadságának ígérését hordozta. A freemail az első ingyenes magyar e-mail-tárhelyként 1997-ben vált elérhetővé, majd a piaci vállalatok érdekeltségének növekedésével üzemeltetését 1999-ben az Origo, majd 2003-ban a Magyar Telekom vette át. A C3 *Magyar Tartalom* címmel 1997-ben egy tanulmánykötetet adott ki, mely a hazai webes kultúra kezdeti állapotát rögzítette.¹⁴ Az ebben közölt szövegek hasonlóképp kezdeti optimizmusról árulkodnak: „Összességében úgy látom, hogy a magyar Hálózat igazán szépen fejlődött eddig, jelentős hátrányt sikerült ledolgoznunk, a környező országokkal szemben bizonyos előnyre is szert tettünk, amit még most is tartani tudunk, és sokkal jobban állunk ezen a téren, mint amit az ország általános gazdasági helyzete indokoltta tennie.” – írja Drótos László szövegében, majd így folytatja: „(...) Bízhatunk az Internet öntisztító mechanizmusában, hiszen problémák mindig is voltak a Hálózaton, csak korábban főleg technikaiak, mostanában meg inkább kulturálisak. Akkor lesz csak baj és akkor kezdhethetjük kongatni a vészharangokat, ha valahogy meghatározóvá tudnak válni rajta a médiacégek, a politikai erők, vagy más hatalmi csoportok, mert ezek csak egy újabb TV-csatornát csinálnak belőle, ami már nem lesz Internet, még ha annak is hívják majd.”¹⁵ Napjainkból visszanézve ez a baljós, ám akkoriban még elkerülhetőnek tűnő jóslat mindennapos valósággá vált: az internet jelenkori problémái túlmutatnak a kommercializálódás jelenségén: láthatóvá válnak azok az elsősorban a közösségi média felületeit uraló óriáscégek által irányított folyamatok, melyek a felhasználók adatainak illetéktelen kezelését, véleménymanipulálást és hatalmi visszaéléseket implicálnak.¹⁶

¹² *A pillangó hatás*, Műcsarnok, Budapest, 1996. január 20–február 25 kurátor: Mészöly Suzanne, Peternák Miklós. Ld.: *A pillangó hatás – A felfedezés előtti pillanat koordinátái*, CD-ROM, C3, Budapest, 1998, <http://www.c3.hu/scca/butterfly/index.html>

¹³ Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon, *Fordulat*, no. 21., 2014/1, 192–215.

¹⁴ *Magyar Tartalom. Írások a magyar webkultúráról*, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, 1997.

¹⁵ Drótos László: Mosolyalbum? :-), i.m.

¹⁶ Az elmúlt évek legnagyobb adatkezelési botránya a Cambridge Analytica politikai tanácsadócéghez

HÁLÓZATI KULTÚRA ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET

A magyarországi internetes kultúra egyik forrása a kilencvenes évek elején nyugati mintákból beáramló cyberkulturális közeg volt. Nyugaton az információs technológia kialakulásával szinte egyidőben, az 1960–70-es évek ellenkulturális törekvéseihez kapcsolódva, a számítógépes tömegkultúrára adott civil társadalmi reakcióként alakult ki a cyberpunk irodalomból merítő mozgalom.¹⁷ Magyarországon a kilencvenes évek elején szegedi egyetemisták egy csoportja kezdett kialakítani egy olyan szellemi-kulturális kört, mely a mozgalomhoz kapcsolódott. A Molnár Dániel és Kovács Zoltán által szervezett csoport 1994-ben hozta létre az *East Edge* nevű web-szájt, illetve a *Xanner* című, a cyberpunk kultúráról magyarul elsőként tudósító lemezújságot és website-ot. Ezeknek a felületeknek vállalt céljuk volt a számítógépes kultúra és a képzőművészet közelítése, összekapcsolása, kölcsönös informálása is.

A nemzetközi cyberaktivista, internetaktivista és médiaművészeti közeg egyik legfontosabb találkozóhelye a kilencvenes évek közepén a Magyar Képzőművészeti Főiskolán megrendezett *Meta Fórum* volt.¹⁸ A *Nettime* című, médiaművészeti közegeből induló levelezőlistán¹⁹ szerveződő fórum a rendszerváltás utáni önszerveződő művészeti kezdeményezések egyik fontos példjaként megteremtette a lehetőséget arra, hogy a budapesti művészeti közeg szereplői kapcsolatba kerüljenek a nemzetközi net.art mozgalom képviselőivel. A net.artosok, vagyis az 1993–94 körül formálódó internet-aktivista csoport különböző művészeti háttér felől érkező tagjai közül a *Meta Fórum* kapcsán látogatott először Magyarországra Alexei Shulgin, Olia Lialina, vagy Vuk Cosic, akik az itt kialakított kapcsolatok révén később a C3 rezidenciaprogramja keretében is visszatértek Budapestre. Alexei Shulgin például itt készítette egyik legismertebb, *Form Art* című, a HTML formai sajátosságaival operáló ikonikus internetes munkáját.²⁰ A *Meta Fórum* találkozók az új technológia hatására átalakuló aktuális hálózati, információs és kommunikációs kultúra kérdéseire, társadalmi vonzataira fókuszáló vitafórumként működtek, egyben Magyarországon az internet első kritikai fórumát is jelentették. Már ezeken a találkozókön szó esett az internet piacodásának árnyoldaláról, többek között az ún. „kaliforniai ideológia”, azaz az (elsősorban az USA nyugati partján kialakuló) új típusú neoliberais-kapitalista technológiahasználat körüli problémák megvitatása révén.²¹ A Meta-

köthető, mely 87 millió Facebook-felhasználó személyes adataihoz való illetéktelen hozzáféréssel manipulálta a 2016-os amerikai választásokat.

¹⁷ Turner, Fred: *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. University of Chicago Press, Chicago, 2008.

¹⁸ A *Meta Fórum* a Media Research Alapítvány szervezésében három alkalommal került megrendezésre 1994–96 között, ld.: <http://www.mrf.hu/>

¹⁹ <https://www.nettime.org/>

²⁰ A rekonstruált változat a *Rhizome* oldalán érhető el: <https://sites.rhizome.org/anthology/form-art.html>

²¹ Az 1996-ban a *Meta Fórumon* is előadott Richard Barbrook *Californian Ideology* című szövege az

Fórum szervezésében is kulcsszerepet játszó Geert Lovink és az internetaktivista Pit Schultz már 1995-ös szövegükben felhívták a figyelmet az internet kritikai megközelítésének szükségességére: „Kifejezésre kell jutnia a technikától való függetlenségnek, ám nem elég a technikai paramétereket kiküszöbölni, át is kell tudni ültetni ezt a szabadságot a kultúrába vagy a társadalmi szférába. (...) Arról van szó, hogy szembeálljunk a cyber-papok hamis ígéreteivel és szenteskedő vágyaival, s felfedjük az ezek mögött rejlő hatalmi érdekeket.”²² A MetaFórum a kilencvenes évek közepén Magyarországon is megalapozott annak a hangulatnak, melyben a médiaművészet iránt érdeklődő alkotók a globális networképítés lehetőségével élve kapcsolatba kerülhettek a kortárs nemzetközi művészeti közeggel. Ezzel párhuzamosan azonban a találkozó szinte teljes mértékben szeparált maradt a hazai képzőművészeti szcénától, melynek okaként elsősorban a mediális keretek közé szorított koncepciót és szemléletet nevezhetjük meg. Ez a probléma később többször felmerült az 1993-ban megalakult Intermédia Tanszék a Magyar Képzőművészeti Főiskola programjában való szerepvállalása kapcsán is.

KÉPZŐMŰVÉSZEK INTERNETHASZNÁLATÁNAK TENDENCIÁI

A COCOM-lista tiltása miatt a számítógép művészeti alkalmazása Magyarországon először az 1980-as évek második felében vált lehetővé. Az első számítógépes technológiát bemutató kiállítás az 1986-ban a Szépművészeti Múzeumban megrendezett *Digitart* kiállítás volt²³ – az itt bemutatott munkák létrejöttéhez a SZTAKI biztosította a technológiai infrastruktúrát. A számítógépes művészet kései hazai megjelenése miatt még a kilencvenes évek első felében született kompjúter-alapú munkák nagy része is inkább kísérleti attitűdöt tükrözött. Ebbe kapcsolódtak be az internet megjelenésével a web természetére reflektáló művek. Értelmezésben a képzőművészeti internethasználatnak az alábbi nagyobb típusai különíthetők el – melyek értelemszerűen sok esetben átfedésekben jelennek meg:

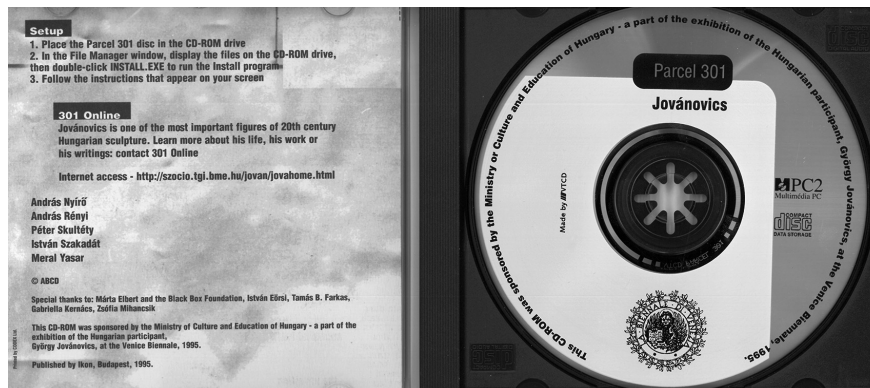
a) Az internet formai eszköztárával kísérletező munkák

Az internetes művek első csoportjába azokat a kísérleti munkákat sorolom, melyek az újszerű webes eszköztárra adott reflexiókat jelentették – elsősorban a hypertext struktúrákra és a webes interface grafikus megjelenésének lehetőségeire reagálva. A hyperlink-alapú munkák előzményeit jelentik a személyi számítógépek

1997-ben kiadott *Buldózer* című szöveggyűjteményben jelent meg magyarul Barbrook, Richard: A kaliforniai ideológia, in: Sugár János (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Budapest, 1997.

²² Lovink, Geert-Pit Schultz: Felhívás egy hálókritikára. Jelentés egy folyamat közbeni állomásáról, 1995. In: *internet.galaxis* 98, Budapest, 1998. 19.

²³ A *Digitart* második eseményét 1990-ben az Ernst Múzeumban rendezték meg, mindkét esemény a Soros Alapítvány támogatásával valósult meg. Koncepció: Szentgyörgyi Tibor. Ld.: *Digitart*. Az első magyar számítógépes kiállítás. Szentgyörgyi Tiborral beszélget Seres Szilvia. *Balkon*, 2014/11–12. 30–33.



2. Jovánovics György: 301-es parcella, 1992. A CD-ROM Jovánovics György 1995-ös Velencei Biennálén való szereplésére készült. Forrás: Artpool Művészetkutató Központ © Jovánovics György © HUNGART 2020

megjelenésével, a kilencvenes évek közepe táján elterjedő CD-ROM művek, melyek már vizuális tartalmak tárolására, és azok közötti navigálást segítő struktúrák létrehozására voltak alkalmasak (maga a JPG fájlformátum is 1994 óta létezik). A sokszorozhatóság révén a terjesztést is leegyszerűsítő CD-ROM munkák a korai internetkapcsolat korlátozottsága (pl. lassú adatátvitel, drága előfizetési díj) miatt fellépő nehézségeket megkerülve megelőlegezték a későbbi interaktív website-ok, internet-alapú alkotások működését. Szakítva a lineáris tartalomstruktúrával a CD-ROM-ok alkalmasak voltak virtuális terek, interaktív hangművek, hypertext-struktúrák bemutatására, emellett hagyományos médium formájában készült munkák, dokumentációk CD-ROM-os archiválására is. Utóbbira példa Jovánovics György a 301-es parcellára készült, a rendszerváltás időszakának szimbolikus emlékművét bemutató CD-ROM-ja. (2. kép) Az olykor egyedi, számozott példányszámban készült CD-ROM-művek és művészeti dokumentációk mellett CD-ROM-os periodikák is megjelentek, mint például az 1994-ben elindult ABCD című interaktív magazin, mely közéleti és kulturális tartalmat egyaránt összefogott. A webes hyperlink-rendszerek alkalmazása a kilencvenes évek közepe táján olyan képzőművészeti kísérleti munkákban tűnt fel, melyek elsősorban a szövegek és (ritkán) képanyagok közötti link-hálózatok létrehozásával, a látogatói interaktivitás potenciálját járták körül. A mai internetes eszköztárhoz képest jóval egyszerűbb lehetőségek olyan website-ok létrehozását tették lehetővé, melyeknek alapvető eleme volt a játékoság, a hyperlinkek révén végigjárható „utak” (szupersztrádák) lehetőségeinek vizsgálata. Erre példa a már említett Artpool Művészetkutató Központ honlapja,²⁴ mely egyben Galántai György alkotói-kurátori projektje is, vagy az olyan „kísérleti” webművek, mint

²⁴ Ld.: Az Artpool website 1997-ben, Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/19970706163705/http://www.artpool.hu/researchcenter2.html>

Nyitrai Orsolya 1995-ös *Net's Trip* című munkája,²⁵ vagy Lendvai Ádám 1998-as online politikus-generátora.²⁶

b) Valós és virtuális tér kapcsolatára reflektáló, elsősorban installációs munkák

Az internet-alapú alkotások második csoportját felosztásomban az installatív művek jelentik. Az installációs művészet kilencvenes évekbeli népszerűségéhez kapcsolódva fókuszba került a reális tér és virtuális tér kapcsolatának vizsgálata. Az installáció műfaja keretet teremtett az inter- vagy multimediális megközelítéseknek, akár a korábbi alkotói gyakorlatok újragondolása révén – ezt a gyakorlatot nevezi Nicolas Bourriaud a „deejaying” jelenségének.²⁷ Az installáció és az internet médiumának együttes használatára, és így a virtuális és reális tér kapcsolatára reflektált 1995-ben Sugár János virtuális galériája – a saját alkotói tevékenysége és annak referenciái közötti kapcsolatokat leképező website – melyet 1996-ban reális térben, a Knoll Galériában mutatott be, analóg módon a galéria falán prezentálva az online bemutatót. A mű eredetileg a *Gondolat-Jel* című, szegedi bölcsesek által még a nyolcvanas években alapított kulturális folyóirat *dASH Virtuális Galéria* projektje számára készült 1995-ben.²⁸ Hasonlóan a reális és virtuális tér kapcsolódik össze Eike Berg *Leszállópálya* (Landing Place) című művében, mely – az új technológia felé irányuló optimizmust tükrözve – az internet által megnyitott végtelen tér metaforáját idézte. Az 1994-ben a Liget Galéria terében bemutatott installáció annak a számítógépes grafikának a térbeli kiterjesztése volt, amelyet Szegedy-Maszák Zoltán még BBS rendszerben²⁹ programozott: az egymásból dinamikusan fejlődő négyzeteket ábrázoló digitális grafika esetében minden egyes, a hozzá kapcsolt modemkészülékre való csatlakozás során egy további négyzettel bővült a virtuális tér.

c) A web hálózati természetére reflektáló munkák

Az internetre adott képzőművészeti reflexiók harmadik nagyobb csoportjába az internet hálózati természetét tematizáló munkákat sorolom. A hálózati gondolkodás képzőművészeti gyökerei a hatvanas évek fluxustörekvéseire, illetve a mail art és kapcsolatművészeti gyakorlatokra vezethetők vissza – a „hálózati művészet” fogalma Ray Johnson correspondence art-jától, illetve George Brecht és Robert Filliou „eternal network” (örök hálózat) koncepciójától ered. Az elektronikus hálózat mint technikai médium a művészetben elsőként Robert Adrian X az 1982-es Ars Electronica Fesztiválon bemutatott *The World in 24 Hours* című munkájában jelent meg, mely a nyugat-kelet közti telekommunikációs lehetőségekre is reagált. Robert

²⁵ <http://www.c3.hu/~nyorsi/mep/netstripfr/indexa.html>

²⁶ <https://web.archive.org/web/19991012034946/http://intermedia.c3.hu/~adam/pokitika.htm>

²⁷ Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok*. Ford. Jancsó Júlia. Műcsarnok, Budapest, 2007.

²⁸ Szerkesztők: Ivacs Ágnes és Tölgyes László. Bővebben: <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/genhu.html>

²⁹ Bulletin Board System: az USA-ból a nyolcvanas években elterjedt, az internethez hasonló, de még központosítva működő számítógépes hálózati kapcsolat.



3. Szegedy-Maszák Zoltán: Cryptogram, 1996 (képernyőkép, 1996). Forrás: www.szmz.hu_cryptogram_newdoc_cryptogram_newdoc.html © Szegedy-Maszák Zoltán © HUNGART 2020

Adrian X 1983-ban szervezője és résztvevője volt a Bécs-Budapest-Berlin között megvalósult élő *Telefonkoncertnek*,³⁰ melybe magyarországi művészek is bekapcsolódtak Vető János és az Artpool koordinálásával. Robert Adrian X a technológia változásait és a hálózati működés lehetőségeit folyamatosan figyelemmel kísérte, 1992-93-ban, a felhasználói internet megjelenése előtti utolsó pillanatokban BBS rendszerben működtette ZERO net nevű művészeti hálózati projektjét. A ZERO net keretében 1992-ben jött létre a *Danube Connection – Elektronikus kommunikációs*

³⁰ <https://www.artpool.hu/Al/al04/telefonkoncert.html>

Happening című telekommunikációs projekt, mely Bécs és Budapest egy-egy művészeti intézménye (Freihaus-Kunstlabor és Artpool) között tett lehetővé élő kapcsolatot.³¹

A titkosított kommunikációs tevékenységre reflektált Szegedy Maszák Zoltán *Cryptogram* című, elsőként a *Pillangó hatás* kiállításon (1996) installációként bemutatott, végül webes formában is megvalósult munkája.³² (3. kép) A *Cryptogram* segítségével szöveges üzenetek virtuális 3D szoborrá alakítása és dekódolása válik lehetővé. Már a korabeli internet körüli diskurzusokban felmerült a szólásszabadság, a cenzúra, vagy az adatvédelem jelenségeinek virtuális térben betöltött szerepe és problematikussága. Szegedy-Maszák a virtuális, kódolással működő kommunikációs rendszer létrehozásával az online információcseré biztonságosságára, a privát üzenetek nyilvános térben való megjelenésének ellentmondásosságára is rákérdez.

Az internetet mint kommunikációs felületet ugyanakkor kezdetben annak korlátozottsága jellemezte, és ez adta az internet első kritikáinak tárgyát is: a modemkapcsolat a korai időszakban csak lassú adatátvitelre volt alkalmas, az internetelőfizetés pedig a korabeli viszonyok között kifejezetten költségesnek számított. Erre reflektált Beöthy Balázs, Pereszlényi Roland és Mesterházy Zsolt *Útikönyv Telephóniába* című 1995-ös floppyműve, mely útmutatót adott a korabeli telefonrendszereken elérhető ingyenes internethozzáféréshez, ezzel rámutatva az információhoz való hozzáférés nehézségére, a lassú internetes kapcsolat korlátozó voltára – és egyfajta kalózzattitűddel annak kicselezhetőségére is. Az internetes kapcsolat és kommunikáció kezdeti nehézségeit elsősorban a képek online közlésének korlátozott lehetőségei jelentették, ez az oka, hogy az első online megjelenésre készült művészeti folyóirat, az 1996-ban – a SZTAKI fejlesztési együttműködésével – indult *Éjjeli Őrjárat* is alapvetően csak szöveges tartalmat közölt.³³ (4. kép) Ugyanerre a problémára reflektált az *Éjjeli Őrjárat* egyik alapító-szerkesztőjének, Eperjesi Ágnesnek – ma már nem elérhető – *VRML statisztika* című munkája: a mű oszlopdiagram formájában vizualizálta az egyes felhasználóknak az adott mű betöltésével töltött idejét.³⁴ (5. kép)

* * *

Az 1996 és 2001 között megrendezett *internet.galaxis* című rendezvénysorozatnak³⁵ – mely a tanulmány elején Demszky Gábor megnyitóbeszéde révén már szóba került – az első pár évben hangsúlyos részét jelentették a képzőművészek

³¹ https://www.artpool.hu/1993/930908_me.html

³² A webes verzió Fernezei Márton közreműködésével az 1996-os *internet.galaxis* programra készült el, rekonstruált változata ma a C3 oldalán érhető el: <http://www.c3.hu/cryptogram/program.htm>

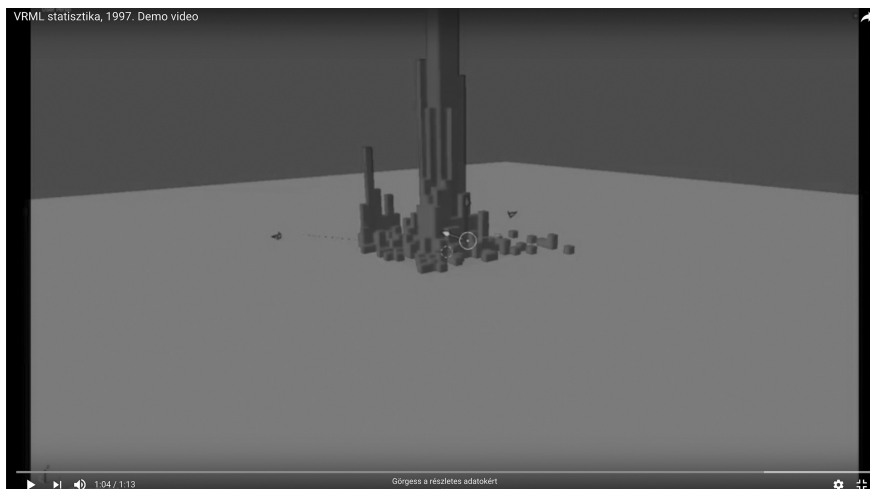
³³ Az *Éjjeli Őrjárat* (1996–99) szerkesztői voltak: Eperjesi Ágnes, Horányi Attila, Nemes Attila, Szijj Ferenc, Timár Katalin, Tölgyes László, Weber Imre. URL: *Wayback Machine*, <https://web.archive.org/web/19990210175014/http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/>

³⁴ Eperjesi Ágnes: *VRML Statisztika*, 1998. Demo-verzió: <https://www.youtube.com/watch?v=eAOUMvkRzDM&feature=youtu.be>



4. Éjjeli Őrjárat, 1996–99 (képernyőkép, 2019). Forrás: Wayback Machine

internet- és technológia-használatára fókuszáló szekciók. 1999-től viszont itt is megfigyelhetővé vált az a fordulat, mely az internet kommercializálódásával függött össze. A 2000-es évektől az információ szabadsága, nyilvánossága, globalitása helyett az internet egyre hangsúlyosabban a piacgazdaság és a céges kultúra közvetítőfelületévé vált. Az internet körüli optimista hangulatot mutató kezdeményezések közül azonban éppen az *internet.galaxis* volt az, amely már a



5. Eperjesi Ágnes: VRML Statisztika, 1998. Demo-verzió (képernyőkép, 2019).

Forrás: Youtube, [www.youtube.com_watch_v=eAOUMvkRzDM&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=eAOUMvkRzDM&feature=youtu.be)

© Eperjesi Ágnes © HUNGART 2020

kezdetektől keretet adott az internettel szembeni kritikus hangoknak is. 1997-ben György Péter szervezésében valósult meg az *internet.galaxis* első „ellenfóruma”, egyfajta első figyelmeztetésként. György Péter szavaival: „Szándékaim szerint az Ellenfórum az Internet társadalmi hasznosítását elemző beszélgetés, nyílt vita lenne. (...) Kérdés, hogy egy olyan kis ország, mint a miénk, egy olyan izolált nyelv, mint amelyen ezt a szöveget írom, egy olyan nehéz helyzetben, mint amilyenben társadalmunk van, mint lesz képes – és képes-e – megérteni, hogy a képi fordulat, a digitális sokszorosítás uralma mit jelent, milyen kihívásokra milyen válaszokat követel. Az Internet, illetve a távközlés, informatika, média forradalma és összeszövődése új társadalmi és gazdasági kontextusa a legfontosabb kérdés-kérdések sorozata, amelyekre csak a holisztikus szemlélet adhat választ. (...) Miként fog hatni a saját kultúránkra a Gutenberg óta legkomolyabb átrendeződés, új hierarchia. Részünk lesz-e a kánon kialakításában, vagy csak elszenvedjük azt.”³⁵ Erdély Dániel, az *internet.galaxis* rendezője pedig utólag így emlékezett vissza az Ellenfórum létrejöttének okaira: „Éreztük és érzékeltetni szeretettük volna a behálózottságban rejlő veszélyeket is. Az Internet nem csak egy demokratikus médium, hanem egy erősen kontrollálható dolog volt – érezhetően, már akkor is. A hatalom által visszanéző szemet is jelentett egyben.”³⁷

³⁵ *internet.galaxis*, Budapest, 1996–2001. Helyszínek az évek során: Budapest Galéria, Iparművészeti Múzeum, Műcsarnok, Szépművészeti Múzeum.

³⁶ György Péter: Az Ellenfórumról, *internet.galaxis* 97, Budapest, 1997.

³⁷ Seres Szilvia beszélgetése Erdély Dániellel, *Digikult*, 2014, <http://www.digikult.hu/2014/07/18/vegre-valaki-megmutatta-hogy-mit-tud-ez-az-internet/>

Az információs technológia megjelenése és a politikai rendszerváltás egyaránt a kilencvenes éveket meghatározó rendszerszintű változást jelentettek. Ahogy a fentiek jelezték, az internet szerepe tekintetében 2000 környékén bekövetkező fordulat hasonló dinamikát mutatott mint a rendszerváltásra vonatkozó optimista értelmezések hanyatlása. Mindkét jelenség a globális kapitalizmus és neoliberalizmus problémáihoz, kritika nélküli adaptációjához kapcsolódott. Az internet kapcsán egyre nyilvánvalóbbá váló piaci érdekeltség együtt járt a felhasználók számának egyre rohamosabb, máig tartó növekedésével – 2019 júniusában a világ internetfelhasználóinak számát 4,5 milliárdra becsülték. Mindez Magyarországon a kultúra területén 2000 körül jelentkező további változásokkal is egybeesett, többek között a Soros Alapítvány kultúrafinanszírozásból való kivonulása révén, mely a C3 mellett számos más hazai, pályázati forrásból működő kulturális kezdeményezés és intézmény pénzügyi működését nehezítette meg az ezt követő időszakban. A 2000 környékén bekövetkező fordulat összekapcsolódott a kilencvenes évek tranzíciós optimizmusának lecsengésével is, úgy a rendszerváltás eufóriája, mint a „globális falu” ideájára épülő internet szabadsága szempontjából.

Huth Júliusz

SZALONVITÁK

A MŰCSARNOK ÉS A MŰVÉSSZÖVETSÉG A RENDSZERVÁLTÁS FOLYAMATÁBAN

Pierre Bourdieu szerint a művészeti mező, mint minden mező állandó harcok színtere. Amíg azonban a gazdasági vagy a politikai mezőkben a siker elsősorban a hatalom vagy a gazdasági javak megszerzéséhez köthető, a művészeti mezőben különösen nehezen mérhető. A művészeti mezőben a visszajelzés a sikeres, vagy sikertelen művész felé gyakran csak viszonylagos, hiszen ebben a rendszerben azok az ágensek és eljárások, akik és amik, az ítékezésre és elismerésre vannak kijelölve, maguk is harcot folytatnak az elismertségért.¹ Mindez, mint írja: „objektív támasza lehet a rosszhiszeműségnek, amellyel a vevők nélküli festők, a szerepet nem kapó színészek, a publikációs lehetőséggel és közönséggel nem rendelkező írók, elrejtethetik maguk elől kudarcukat a sikerhez szükséges kritériumok kétes jellegét kijátszva, amelynek köszönhetően a »kiátkozott művész« választott és átmeneti kudarca összekeverhetővé válik a »félresikerült művész« egyszerű kudarcával.”² Mindez persze csak akkor érvényes, ha a művészeti mező kellő autonómiával rendelkezik a kívülről, elsősorban a politikai és gazdasági mezők felől érkező hatásokkal szemben. Ezért Magyarországon a rendszerváltás előtt nem igen beszélhetünk autonóm művészeti mezőről.

A rendszerváltás folyamatában, illetve az 1989-et követő években egyfajta mezővé válás folyamatának lehetünk a tanúi, amely során kialakulnak, illetve láthatóvá válnak azok a törésvonalak vagy konfliktuszónák, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy mezőről beszéljünk, és amelyek a rendszerváltás előtt vagy nem voltak, vagy nem voltak annyira láthatóak. Ugyanakkor a művészeti mező pusztán csak viszonylagos autonómiára tud szert tenni a társadalomban markánsan megjelenő politikai törésvonalak, valamint a kilencvenes évek szimbolikus politizálásának súlya alatt. Súlyosbítja a helyzetet, hogy Magyarországon csak ekkor tudott beindulni az a folyamat, amely Nyugat-Európában és Észak-Amerikában jóval hamarabb lejátszódott, nevezetesen a progresszív művészetnek az intézményrendszer feletti hatalomátvétele. Hal Foster szerint például a neoavantgárd egyik nagy tette az avantgárd művészet intézményesítése volt.³ Erre a kelet-európai neoavantgárdnak viszont nem igen volt lehetősége a maga idejében.

¹ Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. BKF, Budapest, 2013. 141.

² Uo., 141.

³ Hal Foster: What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*. Vol. 70, The Duchamp Effect (Autumn, 1994), 5-32.

Bourdieu szerint a művészeti mezőben a 19. század végére egyfajta permanens forradalom intézményesült. Ekkor alakultak ki a „kommersz” és a „tisztá” művészet termelőinek egymással ellenséges csoportjai.⁴ A „konzervatív” művészek, közelebb állnak a nagyközönség igényeihez, így rövidtávú sikerekben érdekeltek, az „avantgárd”, vagy „újító” művészek, viszont inkább hosszútávon beérrő sikerekben reménykedhetnek. Az újító művészek tábora szintén kettéoszlik, azon belül már a „felszentelt” (idősebb) és „eretnek” (fiatalabb) avantgárd művészek között zajló pozícióharcokat figyelhetünk meg. A művészettörténet érdeklődése pedig leginkább csak erre az ún. „korlátozott termelési mezőre” terjed ki, hiszen a nagyobb művészetelméleti viták már inkább ezen belül zajlanak. Doktori kutatásomban, amelyben a kilencvenes évek kortárs művészeti intézményrendszerének a vizsgálatára vállalkoztam, nem elsősorban a korlátozott termelési mező szereplői és produktumai érdekelnek, hanem ahogyan az ún. „progresszív” vagy „kortárs”, valamint a „konzervatív” vagy legalábbis az egykori underground törekvésekhez, szervezkedésekhez nem kötődő művészek egymáshoz viszonyultak. Ezért a kutatás két fő szálon fut. Egyfelől a Műcsarnok, másfelől pedig elsősorban a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége érdekes a számomra, illetve azok az úgynevezett „szalonviták”, amelyek a különböző táborok közötti ellentéteket a leginkább felszínre hozták.

Ezek a viták 1996 után a különböző értelmiségi és politikai szereplők között zajló csatározások keresztüzébe kerültek elsősorban amiatt, hogy a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége a „magyar művészek” képviseletében lépett fel a túlzottan „kozopolita” Műcsarnokkal szemben. Ez a retorika pedig igen közel állt ahhoz a szimbolikus politizáláshoz, amelyet akkor elsősorban az ellenzékben lévő Fidesz erőltetett. Hogy csak egy példát említsék: a *Népszabadságban* éppen az 1998-as parlamenti választások második fordulójára előtt megjelent rövid cikk szerint, amikor a magyar képzőművészek a Nemzeti Szalon fontosságát hangsúlyozták, Horn Gyula azt válaszolta nekik, hogy „nem kell annyit magyarkodni”.⁵ A sajtóban megjelent szövegek, cikkek és interjúk mögött azonban már az is látható, hogy a harcok tétje sokkal inkább a művészeti presztízs megszerzése illetve megtartása, kiváltó oka pedig elsősorban a gazdasági nehézségek okozta létbizonytalanság. A szalonviták egyik és másik oldalán pedig elsősorban azokat a művészeket találjuk, akiket a rendszerváltás nyerteseinek és veszteseinek is tekinthetünk.

Az egykori kelet-európai szocialista tábor országaiban, a művészeket erős ideológiai kontroll alatt tartó központosított intézményrendszer működött, amelynek szovjet mintára történő kiépítése nagyjából az ötvenes évek elejére tehető. 1949-ben jött létre a képzőművészet adminisztratív szerveként funkcionáló Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége (a továbbiakban Szövetség), amelynek alapszabályban rögzített célja „az új, szocialista realista képzőművészet megterem-

⁴ Pierre Bourdieu: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. In: *A Kultúra szociológiája*. Szerk. Wessely Anna. Osiris, Budapest, 2003. 174–185. 182.

⁵ (devich): Államtitkári botfülek. *Magyar Nemzet*. 1998, május 16. 9. (Szabó Zoltán államtitkár május 21-én megjelent válaszcikkében cáfolta szerző állítását).

tése”⁶ volt, 1952-ben pedig a Művészeti Alap, amely a művészeti élet finanszírozásáért felelt. Fontos hangsúlyozni, hogy amíg a Szövetség a művészek egyfajta felső kasztjának számított, az Alapnak gyakorlatilag minden (diplomával rendelkező művész) a tagja volt.⁷ Az Alapnak a rendszerváltás környékén körülbelül 6000,⁸ a Szövetségnek pedig 1989-ben 1420 tagja volt. Az Alap nyugdíjakhoz és egyéb juttatásokhoz segítette hozzá a művészeket, valamint 1954-től olyan vállalatok tartoztak alá, amelyek lehetővé tették a terebélyes művésztszadalom eltartását: a Képcsarnok, az Iparművészeti, a Kivitelező és a Kiadóvállalat, amelynek ráadásul monopóliuma volt a képes levelezőlapokra, ami az Alap legfontosabb bevételi forrása volt. Horváth György, a Művészeti Alap történetét feldolgozó könyvében többször is hangsúlyozza ezt. 1955-ben például az Alap vállalatainak 20.106.000 forintnyi bevételéből a kiadó 9.965.000 forintot teljesített.⁹ Ezek mellett 1981-ig az Alap szervezte az ún. „kétmillió” vásárlásokat is, amelyek később a Képzőművészeti Lektorátus hatásköre alá tartoztak.

A rendszer viszont már az 1980-as évek közepén recsegni-ropogni látszott. Egy a *Művészet* folyóirat 1984-es számában Gerzson Pállal, a Szövetség későbbi elnökével készített interjú például ezzel a felütéssel kezdődik: „Te is rajta vagy azon a Képcsarnok-listán, akiktől már csak bizományba vesznek át képet, vagy még úgy se. Ennek az előzménye, hogy tízmillió nagyságrendű, eladhatatlannak minősített rak-tárkészlet halmozódott fel töletek. Ez bizonyára érzékeny érvágás egzisztenciális helyzetekben.”¹⁰ Az Alapnak a privatizációs folyamatban történt megszűnése, a „kétmillió” vásárlások beszüntetése tehát nagyon érzékenyen érintette azokat a művészeket, akik addig elsősorban ettől az intézményrendszerrel függtek. Igaz, az Alap nem szűnt meg teljesen, hiszen vagyonának kis része átmentődött a Magyar Alkotóművészeti Közalapítványba, és azok az Alap-tagok, akik 1992-ig elérték a nyugdíjkorhatárt, azután is részesültek nyugdíjtámogatásban. Ez azonban a művészeknek csak kisebb hányadára volt érvényes és a kétmillió vásárlások, valamint a vállalatok nélkül az Alap már mit sem ért. A Szövetség az államtól független szervezetként működött tovább, de szinte teljesen elvesztette infrastruktúráját, és az Alap támogatása nélkül szintén nehéz helyzetbe került. Ráadásul az éves tárlataiknak otthont adó Múcsarnok kiállítási gyakorlatában lényegében már a nyolcvanas évek közepén fordulat következett be.

A Múcsarnok az ötvenes évektől a nyolcvanas évek közepéig, az Ernst Múzeummal és egyéb kiállítóhelyekkel együtt Kiállítási Intézmények néven tulajdonképpen a kulturális minisztérium alá tartozott. Igazgatóit – akik közül senki nem volt

⁶ Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Corvina, Budapest, 2015. 39.

⁷ Kivételes esetekben diplomával nem rendelkező művészeket is felvettek

⁸ Ebből nagyjából 5000-en voltak a képző-, ipar- és fotóművészek, de tagja volt az Alapnak 7-800 író, költő és körülbelül 300 zenész is.

⁹ Horváth György. 2015. i.m. 186.

¹⁰ Menyhárt László: Miért sok a festő? Beszélgetés Gerzson Pállal. *Művészet*. 1984/3. 25–29.



1. Az 56-os hősök újratemetése a Hősök terén 1989. június 16-án. A háttérben a Műcsarnok Bachman Gábor és Rajk László installációjával a homlokzatán.
Fekete-fehér fotó. © Fortepan / TM.

szakmabeli – a minisztérium jelölte ki, működését pedig jelentős mértékben a Szövetség, majd a Lektorátus szabta meg. 1984-től azonban új igazgatója, Néray Katalin vezetése alatt az intézmény működése jelentős mértékben megváltozott, a Műcsarnok 1983 januárjában ugyanis a nagy országos kiállítások kivételével megkapta a saját programkészítés és a zsűrizés jogát. Ettől kezdve egyre gyakrabban állíthattak ki itt olyan művészek, akiket a rendszer korábban nem, vagy csak kevésbé tolerált. Sőt, 1986-tól már ezek a művészek képviselték Magyarországot a Velencei Biennálé magyar pavilonjában is.¹¹ A kortárs vagy progresszív művészetnek a hivatalos, állami intézményrendszerben történő fokozatos térhódítása tehát már a nyolcvanas években elkezdődött.¹² A rendszerváltás időszakában a Műcsarnok attól eltekintve, hogy továbbra sem folytatott gyűjteményezést, egyre inkább hasonlított a nyugat-európai kortárs művészeti múzeumokra. Számos nemzetközi tárlat mellett sorra rendezték meg a hatvanas és hetvenes évek nemzetközi pop-art, absztrakt és konceptuális tendenciáit követő, a tágran értelmezett neoavantgárd művészek kiállításait.

A Szövetség viszonylag sikeresen túlélte a rendszerváltást, de legfőbb bázisa, az Alap nélkül folyamatos létbizonytalansággal kellett szembenéznie. Ráadásul alap-

¹¹ 1986-tól Néray Katalin számított a velencei kiállítások nemzeti biztosának. 1986-ban Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly és Nádler István, 1988-ban Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor és Samu Géza művei kerültek kiállításra.

¹² A neoavantgárdhoz sorolt művészek radikálisabb szárnya ez alól még kivételt jelentett, ráadásul többségük már a hetvenes évek közepére elhagyta az országot.

szabályába – noha a gyakorlatban ez már évek óta semmit nem jelentett – továbbra is bele volt foglalva a szocialista realizmus megteremtésére vonatkozó passzus, ezért az 1989-ben összehívott rendkívüli közgyűlés tétje az új intézményi, jogi struktúra kialakítása mellett, egy új alapszabály megalkotása volt.¹³ A közgyűlésen felmerült a szervezet céljainak, illetve önlegitimációjának problémája, ami azután gyakorlatilag minden közgyűlésen szerepelt. Sőt, a kilencvenes évek során a Szövetség által kiadott *Hírlevél* majd minden számában megjelent egy-egy szöveg, ami ilyen vagy olyan okokkal magyarázta a szervezet fontosságát. A Szövetségnek ugyanis 1956 után, és főleg az 1957-es *Tavaszi Tárlat* megrendezése miatt az államszocialista időszakban az Alap és a Lektorátus mellett már leginkább csak szimbolikus szerepkör jutott. 1957-ben az MSZMP KB hozott is egy belső határozatot a megszüntetéséről. Ez végül nem valósult meg, de az addig gyakorolt hatalmi pozícióit a szervezet elvesztette.¹⁴ Többé nem volt jogszabályba foglalt befolyása sem az Alap, sem pedig a Kiállítási Intézmények felett. Ettől persze továbbra is nagy presztízt jelentett a Szövetség tagjának lenni, melynek szakosztályai az ország több városában számos kiállítást rendeztek, számos, külföldi kiállítás esetén a művészeket elsősorban a Szövetség tagjai közül válogatták ki, a Kiállítási Intézmények pedig ezután is minden évben elküldte a Szövetségnek a kiállítástervét, annak ellenére, hogy annak abba már nem volt beleszólása. A Szövetség legfőbb legitimációját a rendszerváltás előtt tehát elsősorban és pusztán az adta, hogy a tagsága elvben a művészársadalom elitjének számított. Csakhogy a gyakorlatban ez koránt sem volt így, ugyanis már az alapításakor számos kiváló művész rekedt kívül a Szövetségen. Elsősorban azok, akik a progresszívnek nevezett irányzatok, illetőleg az absztrakt áramlatok követői voltak. A forradalom alatt fogalmazódott meg elsőször – a festő szakosztály egyik ülésén – az absztrakt művészek felvételének a szándéka,¹⁵ a konszolidáció éveiben pedig több, a neoavantgárd generációhoz, illetve konkrétan az Iparterv kiállításokhoz köthető művész is bebocsájtást nyert a szervezetbe.

A rendszerváltás időszakában a Szövetség tagsága így kétség kívül vegyes képet mutatott, a többséget azonban leginkább a konzervatívnak nevezhető, a közönség igény szintjének inkább megfelelő műveket létrehozó alkotók adták. Ráadásul az 1989-es közgyűlés jelenléti íveiből kiolvasható, hogy az iparterves, progresszív, neoavantgárd, kortárs stb. besorolás alá eső művészek ezen nagyon csekély számban jelentek meg. A felszólalók között pedig egyáltalán nem található ilyen művész.¹⁶ Ez egyébként a kilencvenes évek összes közgyűléséről elmondható sőt, a későbbiekben a progresszívnek nevezhető művészek már egyáltalán nem látogatták a közgyűléseket, és legfeljebb formálisan maradtak tagok. Mindez jól mutatja, hogy a rendszerváltással a képzőművész társadalom gyakorlatilag két táborra szakadt. Győztesekre és

¹³ Jegyzőkönyv a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének 1989. szeptember 21-én megtartott rendkívüli közgyűléséről. MKISZ székház levéltára (Közgyűlések).

¹⁴ Horváth. 2015. i.m. 202.

¹⁵ Horváth. 2015. i.m. 195.

¹⁶ Leginkább az egykori Szüreenon csoport tagjai maradtak aktívak az első években.

vesztésekre. Azok a művészek, akik összefüggésbe hozhatók voltak a nyugati kortárs tendenciákkal, illetve elsősorban azok, akik részt vettek a hatvanas-hetvenes évek legendás „underground”, „félhivatalos”, esetleg betiltott, illetőleg valamilyen formában szankcionált kiállításain – melyek a rendszerváltás után felértékelődtek és fontos legitimációs alapot jelentettek –, nem igazán voltak érdekeltek a Szövetség vagy az Alap ügyeiben. Ezek a művészek anyagi értelemben is kevésbé függték a központosított intézményrendszerrel. Igaz, nem is voltak teljesen függetlenek tőle. Kácsr Adrienn kutatásai kimutatják, hogy közülük is sokan szerepeltek a „kétmillió” vásárlásokon, és néha vásárolt is tőlük az Alap.¹⁷ Ennek ellenére ezeknek a művészeknek az egzisztenciája kevésbé volt veszélyben. A magyarországi neoavantgárd absztrakt vonulathoz tartozó festők közül néhányan már a nyolcvanas években tekintélyes bevételekre tettek szert külföldi eladásai során, de ugyanez mondható el azokról, akik részt vettek a Hegyi Lóránd féle *Új Szenzibilitás* kiállításokon. A művészetszadalm, illetve a Szövetség tagságának nagy része azonban nagyon távol állt a kortárs művészeti tendenciáktól, illetőleg a neoavantgárdtól. A legtöbb művész léte tulajdonképpen a régi rendszertől függött. Elsősorban a Képcsarnok Vállalattól és a „kétmillió” vásárlásoktól. A művészetszadalm nagy része így lényegében azoknak a munkanélkülieknek a számát gyarapította, amely a rendszerváltás éveiben néhány tízezerről 1993-ra több mint félmillióra nőtt.¹⁸ Ráadásul a presztízsük, művészeti önbecsülésük is nagymértékben függött attól a rendszertől, amely éppen akkor összeomlóban volt.

Vígh Tamás, akkori elnök, a Szövetség hírlevelének 1990/1 számában megjelent szövegében egyértelmű javaslatot tett a Szövetség égisze alatt megrendezésre kerülő országos szalonkiállítások megszervezésére.¹⁹ Ebből a szövegből ugyan nem derül ki, de ezeket a kiállításokat minden bizonnyal a Múcsarnokban képzelte el, minthogy példának a Szövetség 1988-as, a Múcsarnokban megrendezett *Tavaszi Tárlat*²⁰ című nagy seregszemléjét hozta fel. Ugyanakkor hangsúlyozta, hogy ezentúl, az Alap-tagoknak, esetleg minden magyarországi művésznek esélyt szeretnének adni a kiállításra. Néray Katalint, a Múcsarnok akkori igazgatóját a rendszerváltás környékén számos bírálat érte elsősorban a Szövetségben vezető pozícióban lévő művészek felől, „kozmetopolita” kiállításpolitikája miatt, a szerintük kevés magyar művészeti reprezentációt, valamint a neoavantgárd művészek, elsősorban az ún. „Iparterv-generáció” állítólagos túlfavorizálását kérve rajta számon. Azt, hogy Néray nem volt kompromisszumképtelen igazgató, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy 1990-ben nem állított akadályt a Szövetség szalonkiállítása elé, amíg például Beke László évekkal később komoly ellenállást fejtett ki ellene. Igaz, addigra a Szövetség tagsága

¹⁷ „Kétmillió” vásárlások: képzőművészet és politika a Kádár-korszakban. *Médiakutató*. 2009 ősz. https://mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/08_kepzomuveszet_politika_kadar

¹⁸ *Magyarország 1989-2009. A változások tükrében*. Dr. Belyó Pál. Felelős kiadó. KSH, Budapest, 2010. 58.

¹⁹ Vígh Tamás: A múcsarnoki kiállításra készülőknek. *Hírlevél*. 1990/1. 1.

²⁰ *Tavaszi Tárlat*. 1988.04.28. – 05.29. Rend. Orosz Péter



2. Nemes Csaba: Akzent, 1993. Fotódokumentáció a felújítás alatt álló Múcsarnokról. Művészeti kisajátítás. Fekete-fehér fotó digitális reprodukciója. A művész tulajdona. © Fotó: Nemes Csaba. A művész engedélyével. © HUNGART

és vezetősége is jelentős mértékben megváltozott. Az 1990-es *Kép 90*²¹ című kiállítás, mely túlnyomórészt elmarasztaló kritikákat kapott, valójában a Szövetség festőszakosztályának tárlata volt, viszont nem hogy a magyar festészetről, de még a szakosztályról sem adhatott átfogó képet, mert a progresszívnak számító művészek zömében elhatárolódtak a részvételtől. Az Iparterv-generációt csak Nádler István képviselte, a Hegyi Lóránd által szervezett *Új Szenzibilitás* kiállítások résztvevői közül pedig csak Halász Károly, Kalmár István, El Kazovszkij, Mazzag István és Szirtes János szerepeltek a tárlaton. De legalább ők, a Szövetséget pedig 1990 májusától Németh Lajos, az egyik legnagyobb tekintélyű, általános elismertségnek örvendő művészettörténész professzor irányította.

Németh Lajos halála után azonban a Szövetség, ha lehet még rosszabb helyzetbe került. 1992-ben Gerzson Pál vette át az elnöki posztot. Ezen a közgyűlésen már egyértelműen érezhetőek voltak azok a kultúrpolitikai feszültségek, amelyek ekkoriban erőteljesen megosztották a magyar társadalmat, illetőleg a kulturális elitet. Fekete György²² – aki akkor kulturális államtitkárként tevékenykedett – jelenlétét és felszólalását például sokan elleneztek.²³ 1993-ben az egykori Alap romjain megalakult a

²¹ *Kép '90*. 1990.11.16. – 12.09. Múcsarnok. Rend. Havas Valéria

²² Fekete György maga is tagja volt a Szövetségnek. 1989-ben választmányi alelnökként tagja volt a Művészeti Alap megmentése érdekében szervezett bizottságnak is.

²³ Jegyzőkönyv a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének XII. közgyűléséről. MKISZ székház levéltára (Közgyűlések).

MAK és a MAOE,²⁴ így a Szövetségnek a továbbiakban még kevesebb joga volt ahhoz, hogy a magyar művésztszadalom elsőszámú védnökeként lépjen fel. A szervezet sorsa meglátásom szerint legkésőbb ebben az évben megpecsételődött. Németh az 1990-es elnökválasztó közgyűlésen, illetve a kiállítás megnyitóján is hangsúlyozta, hogy a Szövetség csak akkor lehet életképes, ha az összes művészeti (legalábbis képző- és iparművészeti) szervezet vagy társaság egyfajta ernyőszervezetévé válik.²⁵ Ez az elképzelés végül nem valósult meg sőt, egyebek mellett ez vezetett ahhoz a szakadáshoz, amely során 1994-ben létrejött az MKITSZ (Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetsége), amelyet később Gerzson Pál „szalámiszeletelő ellenszervezetünk”-nek nevezett.²⁶ 1995-ben a Szövetség a megszűnés szélére került és hónapokra beszüntette a működését. 1990 és 1995 között a Szövetség és szakosztályai több kisebb-nagyobb kiállítást szerveztek, de nagy, szövetségi kiállítást csak egyet, 1994-ben a Közlekedési Múzeumban.²⁷ A Szövetség retorikájában egyébiránt 1995 után fontos változás következett be. Annak ellenére, hogy a tagok nagy részének csakúgy, mint a Szövetségen kívüli Alap-tagoknak, minden bizonnyal már a rendszerváltás éveiben komoly anyagi problémái voltak, azt legfeljebb közgyűléseken kommunikálták, de a sajtóban vagy a *Hírlevél*-ben nem. 1995 után azonban egyre gyakrabban. Mindez valószínűleg nem lehet független attól a nosztalgiával vegyes általános kiábrándultságtól, ami ekkor a magyar társadalom nagy részét jellemezte. A *Hírlevél* 1996/1. számában Lelkes Péter alelnök a következőket írta: „Mérhetetlen nagy súllyal nehezedik mindnyájunkra a mindennapi megélhetés gondja, ami önmagában is drámai küzdelmet jelent egyenként is valamennyiünk számára. Már az is feszültséget okoz közöttünk, ha egyikünknek kevésbé, másikunknak pedig rendkívüli anyagi gondjai vannak.”²⁸

A Szövetség tehát 1996-ban nagyszabású országos tárlat megrendezését tűzte ki célul, mégpedig a Múcsarnokban, amelyet ekkor Beke László vezetett, és akinek a kiállításpolitikáját csakúgy, mint Néray Katalinét heves bírálatok érték, elsősorban a konzervatív sajtó, valamint a Szövetségben erős pozíciókat betöltő művészek részéről. Rádásul elődjének, Keserü Katalinnak az intézmény éléről történő elmozdítását sokan a pártok és ideológiai ellentáborok közötti csatározások, az ún. „kultúrharc” egyik fejleményének tartották. A Szövetség „a magyar művésztszadalom” nevében követelte a Szalont, amelyet a milicentenáriumi ünnepségsorozat részeként szerettek volna megrendezni, rádásul gyakran hangoztatták, hogy a Múcsarnokban számos külföldi kiállító mellett a magyar művészeknek csak egy elit csoportja kap kiállítási lehetőséget. Ez az érvelés elég jól illett abba a szimbolikus politikába, amit az akkor ellenzékben lévő Fidesz erőltetett. A regnáló kormány által szervezett milicentenáriumi ünnepségsorozat ugyanis ekkoriban számos kritikát kapott, miszerint gyenge

²⁴ Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete.

²⁵ Németh Lajos: Kép '90. *Új Művészet*. 1991/3. 13.

²⁶ Gerzson Pál elnök beszámolója. *Hírlevél*. 1998/3. 2.

²⁷ *Tavaszi Tárlat*. 1994. Rend. Attalai Gábor

²⁸ Lelkes Péter: Savanyú a felismerés. *Hírlevél*. 1996/1. 2.



3. Sugár János: Semmi sincs úgy, mint azelőtt, 2002.

Építési függöny a Múcsarnok homlokzatán. A művész tulajdona.

© Fotó: Sugár János. A művész engedélyével. © HUNGART 2020

színvonalú volt, illetve nem volt eléggé nemzeti jellegű. Az 1996-os szalonvita lassan a napilapokban zajló sajtóbotránnyá kezdett nőni, így Magyar Bálint, a szocialista-liberális koalíció kulturális minisztere a még nagyobb botránytól félve végül meggyőzte Beke Lászlót arról, hogy tegyen eleget a szervezet kérésének.²⁹

Az 1997-ben megrendezett *Magyar Szalon* című kiállítás³⁰ ugyan többségében rossz kritikát kapott, ennek ellenére a Szövetség hatalmas sikerként könyvelte el, és ezután már állandósítani szeretne volna az országos tárlatokat a Múcsarnokban. 1999-ben ismét vita bontakozott ki Beke és a Szövetség között, aminek következményeképpen Szokos Iván tiltakozásképpen vásznakat égetett el az épület lépcsői előtt, amelyekre előzőleg „a magyar képzőművészetnek” feliratot festette fel. Utalva az épület bejárata fölött található felíratra. A felíratra való utalás egyébként a szalon-

²⁹ Szőnyi Tamás: Folytattam volna. Beke László, a Múcsarnok távozó főigazgatója. *Magyar Narancs*. 2000.08.17.6.

³⁰ Magyar Szalon. Rend. D. Udvarny Ildikó, Orosz Péter. 1997.05.16. – 06.15. (A kiállítást végül a Szövetségnek a minisztériumi döntés értelmében a Magyar Képzőművészeti és Iparművészeti Társaságok Szövetségével valamint a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületével közösen kellett megszerveznie).

viták során gyakran előkerült. Ettől az akciótól Gerzson Pál is elhatárolódott, aki időközben lemondott. Pontosabban már többször is belengette a lemondását, amelyet az 1995-ös közgyűlésen el is fogadtak, viszont újraválasztották. Ezúttal azonban a közeledő választás előtt a *Hírlevél*-ben, korára hivatkozva (67 éves volt ekkor) nyomatékosította szándékát.³¹ 1999-ben végül Szkok Ivánt választották meg elnöknek, mindössze 100 szavazattal. A közgyűlésen egyébként a másodszori összehívás után is alig több mint 200 fő vett részt, pedig a második forduló előtt Szkok körlevelet intézett a művészekhez, amelyben az ügy jelentőségét a mohácsi csatához hasonlította.³² Mindez azt mutatja, hogy bármennyire sikeresnek könyvelte el a Szövetség vezetősége az 1997-es kiállítást, valójában ekkorra, és főleg Szkok Iván megerősödésének köszönhetően, már nagyon sokan elhatárolódtak a szervezettől.

Szkok azonban kevesebb mint egy évig volt a Szövetség elnöke, számos vitatható döntése miatt, az etikai bizottság 2000-ben megvonta tőle a bizalmat. Szkok hosszú bűnlajstromát itt nem sorolnám fel, de az etikai bizottság számos, a Szövetségnek anyagi károkat okozó, az elnökséggel nem egyeztetett döntése mellett megemlíti például, hogy leveleket írt különböző politikusoknak és polgármestereknek, egyebek mellett Budapest főpolgármesterének „elfogadhatatlan hangnemben”,³³ valamint Orbán Viktornak is, akitől „pártsegítséget kért”³⁴ a Múcsarnok egyik kiállítása ellen. A *Napi Magyarországnak* megjelent interjújában pedig azt nyilatkozta, hogy a Szövetség politikai tényezővé akar válni.³⁵ Mindezek mellett kifogásolták azt is, hogy kényelmetlen helyzetbe hozta a Szövetséget a Beke Lászlóval folytatott pere, ugyanis Szkok hivatalai visszaéléssel vádolta meg a Múcsarnok igazgatóját, aki emiatt beperelte és később meg is nyerte a pert. Pedig a Szövetség ügyei éppen Szkok megválasztása előtt kezdtek jóra fordulni. Megoldódni látszott a rendszerváltás óta húzódó székházprobléma, miután sikerült megegyezni a budapesti VI. kerület vezetésével egy impozáns Andrassy úti ingatlanról (amely jelenleg is a szervezet székháza), Rockenbauer Zoltán támogatásáról biztosította a Szövetséget abban az elképzelésükben, hogy a Múcsarnok igazgatójának hivatali kötelességévé tegyék a mindenkor országos tárlatok megrendezését. Gerzson korábban többször is fájalta, hogy a kormány illetőleg a minisztérium nem tekinti kiemelt partnerének a Szövetséget, most azonban, a Művészeti és Nemzetközi Kapcsolatok helyettes államtitkára levélben üdvözölte a szövetséget fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmából,³⁶ az új kormány pedig összességében bőkezűbb adakozónak bizonyult. A Szövetség a Szkok leváltását követő újabb zűrzavar miatt viszont kimaradt a most már Fabényi Júlia vezette Múcsarnokban 2000 végén, valamint 2001 elején megrendezett, a magyarországi képző-

³¹ Gerzson Pál: Kedves kollégáim! *Hírlevél*. 1998/1. 1–2.

³² Szkok Iván: *Levél a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének tagjaihoz*. MKISZ székház levéltára (Közgyűlések).

³³ Feljegyzések a Szkok Iván kérésére végzett etikai vizsgálatról. *Hírlevél*. 2000/1. 4–5.

³⁴ Uo., 4–5.

³⁵ Uo., 4–5.

³⁶ Pál József: Tisztelt Elnök Úr. *Hírlevél*. 2000/1. 1.

művészetet műfajonként bemutató nagyszabású kiállítások szervezéséből. Helyette a Műcsarnok akkori vezetése a MAOE-val közösen szervezte meg ezeket. Az országos kiállítások története ezzel egy időre lekerült a napirendről. A Szövetség ugyan továbbra sem mondott le róluk, 2000 után viszont nagyjából véget ért a művészeti intézményrendszer történetében megfigyelhető átmeneti időszak, amely során megerősödött a művészeti piac, megszorodtak a kereskedelmi galériák, és általánosabbá vált az az elképzelés, hogy a művészeknek ezen túl a piacon kell érvényesülniük, továbbá bővült az állami, vagy önkormányzati tulajdonban lévő kortárs művészetnek helyt adó intézmények száma is. 2002 után pedig a kultúrpolitikai feszültségek is csökkentek, és nem igen adódott az 1996-hoz hasonló alkalom, amely során az országos tárlatok igénye komolyan felmerülhetett volna.³⁷

A rendszerváltást követő szalonviták úgy gondolom, sokat elárulnak a művészeti mezők természetéről, a rendszerváltás folyamatáról, a rendszerváltást követő kultúrpolitikai viszonyokról, valamint a társadalom, jelen esetben a művész társadalom demokráciaképéről is. A Szövetség gyakran a demokráciára hivatkozva követelte a szalonkiállítások megrendezésének a jogát, miközben Beke László egy később sokat emlegetett interjújában azt nyilatkozta, hogy „a művészetben nincs demokrácia”.³⁸ Nyilvánvaló, hogy az egyik és másik oldal, mint ahogy a magyar társadalom nagy része is erőteljesen félreértette a fogalmat. Abban a típusú demokráciában, amely a rendszerváltás után meghonosodott Magyarországon kiélezett és állandó harcok zajlanak csakúgy, mint a művészeti mezőben. A liberális demokrácia ugyanis lényegében egy versengő demokrácia, csak hogy nem mindegy, hogy egy rendszerben mekkora a szándék és a kapacitás a verseny veszteségeinek kompenzálására.

³⁷ A 2013-tól a Magyar Művészeti Akadémia által irányított Műcsarnokban megrendezett szalonkiállításokkal ebben a tanulmányban nem szándékoztam foglalkozni, ám nyilvánvaló, hogy a 2010 után, valamint a kilencvenes években lezajló, Műcsarnok körüli konfliktusok között felfedezhető az összefüggés. Az MMA-ban erős pozíciókat birtokló aktorok közül sokan tagjai voltak a Szövetségnek, illetve aktívan részt vettek a kilencvenes évek szalonvitáiban is.

³⁸ Szále László: A művészetben nincs demokrácia. Szále László beszélgetése Beke Lászlóval. *Magyar Hírlap*. 1999.04.10.11.

Zrinyifalvi Gábor

AZ EMBER ÁLTAL ALKOTOTT
KÉPTÍPUSOK EGYEDÜLÁLLÓSÁGA*

A hétköznapi életben sokféle jelenségről állítjuk, hogy az kép. Olyan egymástól látszólag távol eső jelenségeket tekintünk képnek, mint a hordozófelületen megjelenített megmutatkozások, az elménkben megszülető képek, az optikai eszközökkel előállított képek, a természeti tükröződések, a színészi játék, a társadalmilag formalizálódott reprezentatív képek stb. Egyetlen képtípus létezik azonban, amelyik a történelem során folyamatosan változásokon megy keresztül, újjászerveződik, nyomomon követhetően átalakul, s ez nem más, mint az ember által alkotott képek csoportja. De ezek közül is csak azokról lehetséges történetileg beszélni, amelyek valamilyen hordozófelületen rögzítve lettek és így kiállták az idő próbáját.

Ha a természetben felfedezhető képi jelenségeket (tükröződések, vetületek), vagy az elme képeit (az álmokképeket, emlékképeket, képzeleti képeket, hallucinációkat, látomásokat stb.) megvizsgáljuk, kiderül, hogy e képeknek majdnem mindegyike az egyes megmutatkozások összefüggéseiben, egymáshoz való viszonyukban, téridőbeli elrendezettségükben, optikai egységükben jelenítik meg, azaz komplex képjelenségként működnek. Igaz, közel sem egyenlő mértékben, hiszen például egy álomkép esetében az álmód során nincs módunk részletesen megvizsgálni, mi vesz bennünket körül, mert az ilyen tudatos és akaratlagos megfontolások kívül rekednek az álmok „logikáján” és vizuális lehetőségein. Csak az ember által alkotott képjelenségre jellemző az a történeti fejlődés, amelyben a szituatív képtípus is szert tett a természeti tükröződéseknek a vizuális teljességére és az elme képeinek a komplexitására.

Ez a folyamat azonban nem jellemző az összes ember által alkotott képfajtára. Azokról a képtípusokról, amelyeket nem rögzítettek meghatározott érzéki formában valamilyen felületen, mint amilyenek például a kultuszok rítusai, a társadalmilag formalizált viselkedési normák, a színészi játék stb., s amelyekről nincsenek tárgyi hordozók által rögzített dokumentumaink, gyakran csak feltételezéseink lehetnek. De ebben a tekintetben átmeneti kategóriába sorolható az egyik legismertebb képtípus, a szobor is, amely formai adottságainak köszönhetően sohasem vált képessé arra, hogy alkotója egy, a kép önálló közegéből álló saját teret és világot építsen köréje.¹ E képtípus, annak ellenére, hogy a hordozófelületen rögzített képjelenség-

* A tanulmány a következő, megjelenés előtt álló kötetből származik: Zrinyifalvi Gábor: *A képjelenség fejlődéstörténete*.

¹ Az épületekben, épületeken, vagy azok közelében felállított szobroknak a környezet nem biztosított olyan önálló világot, amilyenre a festmény volt képes. Habár a szobrokat általában köztéren vagy

gekkel a legközelebbi rokonságban áll, története során sohasem volt képes létrehozni önálló világot. Mindig vagy a neki helyet adó térnek, vagy annak a helyszínnek volt kiszolgáltatva, amelyben felállításra került. A hozzáillesztett nyelvi tartalmak nem a képek világaként, csak a korszak világának részeként működtek, s ez nagy mértékben különbözik attól, amit a *képek világaként* szokás emlegetni.

Megkönnyíti a szituatív kép történeti jelentőségének a felismerését egy, a kialakulását hol megelőző, hol vele párhuzamosan alkalmazott, de lehetőségeinek köszönhetően más irányt vett képtípusnak, a plasztikus képnek egy történetileg nézve korai formája, az *idol*.² A többnyire plasztikus képi formát öltött idolkok ugyanis

meghatározott intézményekben állították fel, amelyek bizonyos környezővalóságot kerítettek e plasztikus képek köré, ezen terek nem tekinthetők kizárólag a plasztikus kép terének, mivel azonosak azon tapasztalati, bejárható mozgástérrel, amely a szobrot befogadta. A szobrokat az ősidőktől fogva színezték, azaz egyértelműen képekként fogták fel. Ennek ellenére kialakult a hordozófelületen rögzített képek típusa, amelyeknek nem volt több nézetük. A térbeli elkülönítésnek ez a módja már korán megmutatkozott. Ezzel szemben, mint látni fogjuk, a plasztikus képi alkotások színezése annak ellenére, hogy közelebb vitte e képtípust a tapasztalati valósághoz, inkább csak gátolta e képeknek a további fejlődését, mivel ugyanabba a jelenléte, illetve e lét terébe lettek beleállítva, amelyben a tárgyak is el lettek helyezve és a képek nézői is elhelyezkedtek.

² Az *idol*, vagy másként bálvány (*idolum*, *eidolon*, azaz szellemalak vagy képecske, vagy *eidosz*: első sorban alak, forma, másodlagosan: fogalom, eszme) fogalmát kétféle értelemben használjuk: 1) Szigorúbb értelemben jelentheti egy szellem (istenség, elhunyt lélek, egy természeti jelenség szellemének stb.) érzéki alakját, amely olyan formát jelöl, amelyben létezése érzékelhetővé válik. 2) De szélesebb értelemben jelent minden olyan emberi vagy állati alakot, amely képe által új érzéki létmódra tett szert. A szellem fogalma erősen megosztotta a filozófusokat és alapvetően eltérő értelmezései léteznek. Azokban a kultúrákban és korszakokban, amelyekben a szellem és a lélek fogalma megkülönböztetésre került, eltérő és bonyolult volt e két szó viszonya. A szellem és a lélek fogalmát az egyiptomiaktól kezdve a kínaiakon át az indiaiakig, a görögökig és természetesen a középkori keresztény gondolkodásban is használták. Descartes és mások is beemelték filozófiájukba. A XIX. században például Hegel rendszerében e szónak kiemelt jelentősége volt. Ahogyan ezt Jacques Derrida *A szellemről* című előadássorozatában kimutatta, Heidegger *A német egyetem önmegnyilatkozása* című előadásában meglehetősen ambivalensen, bizonytalanul, nyelvtani jelek szokatlan alkalmazásával viszonyult e fogalomhoz, s miközben egy időre száműzte szótárából, egyszer csak megengedőnek tűnt, és a lánggal azonosította. „A Geist [...] a nem dolgok sorába tartozik, abba a sorba, amelyet általában szembeállítunk a dolgokkal. Idetartozik mindaz, ami nem hagyja magát dologiasítani.” (Jacques Derrida: *A szellemről*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 28.) Gilbert Ryle sem fogadta a szívébe Descartes – véleménye szerint – homályos és a testtel, a fizikai léttel szembeállított szellemmel kapcsolatos elképzelését, használatában kategóriahibát vélt felfedezni (Gilbert Ryle: *A szellem fogalma*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 27.). Ezzel az igencsak ősi időkből ránk hagyományozott fogalommal, amely évezredekig meghatározta az emberi gondolkodást és szinte minden kultúrát, „szellemtörténeti”, „eszmétörténeti”, irodalomtörténeti és képtörténeti jelenségeként is számolhatunk. E szó jelentését azonban véleményünk szerint mindig a használata dönti el, az, hogy milyen „szellemi” közegben és milyen értelmezésben alkalmazzuk e szavakat. Ha a kép szempontjából akarjuk a szellemet/lelket megközelíteni, akkor azt előbb az idolban leljük fel, majd

egységesebb és taktilisan megragadhatóbb fejleménynek tűnhettek, mint az ellentmondásokkal terhes, sokféle egyéb változásnak is helyet adó, vagy éppen csak bizonyos szegmenseiben átformálódó, síkszerű hordozófelületen rögzített képtípus. Az idol, ez az elvileg háromdimenziós, azaz körbejárható, ám mégis elsősorban a szembe nézet (kommunikációs sémán) alapuló képtípus, nem valaminek a vizuális jelenbe állítása, hanem egyenesen egy feltételezett *szellemi létezőnek* a testtel való ellátása, anyagi kiegészítése és egy alakban történő egyesítése.

Írásunkban a szobrászat e korszakra jellemző fejlődéstörténeti szakasza az általunk feltárni kívánt folyamat ellenpólusaként jelenik meg.³ Az *idol*-nak a mai felfogásunknak megfelelőbb *szoboralak*ba való átfejlődése folyamatos volt, s nem is a forma, hanem a hozzá kapcsolódó jelentés, a hozzá illesztett tartalom határozta meg, mit tekinthetünk idolnak vagy bálványnak, és mit valamilyen más értelemben felfogott plasztikus képjelenségnek, a mindennapi szóhasználatban szobornak.

Az idolt ugyanis az első ilyen képeket alkotó közösségekben nem elsősorban képként értelmezték, hanem egy másként nem érzékelhető szellem testeként, ami e képtípust a pusztá vizualitástól és képszerűségtől a megmutatkozó (szellemet, lelket tartalmazó) testi léte felé mozdította el. Az idol felállításával az adott közösség vagy társadalom az érzéki képnek (mint formának, megmutatkozásnak) és a megmutatkozó (szellemi létezőnek) egy új létszintet jelentő állapotot igyekezett biztosítani, amely úgy jött létre, hogy az érzéki alak a szellemmel egyesítésre került. A közösség által létrehozott forma a szellemmel való összeillesztés eredményeként „testté válik”,

pedig a megmutatkozásokon túl, a társadalmi szituációkban, viszonyokban és a jelenségekben. Legáltalánosabb értelmezése a szellemnek az, amelyben szembeállítják az anyagi és testi létmóddal. A képek értelmezésében ennek a gondolatnak igencsak nagy volt a szerepe.

Az idolt általában valamilyen hiedelem segít értelmezni. Nem képzelhető el értelem nélküli, pusztá szórakozásból kifaragott, megmintázott vagy más módon előállított idol. Az idol fogalma tehát összefoglaló neve a gyakran ismeretlen célokat követő, de valamilyen hitvilágba illeszkedő szobroknak és egyéb képi alakoknak. A bálványok előtti természetvallásokban a szellemi létezők még nem jutottak konkrét és állandó alakhoz: maga a természeti jelenség rendelkezett szellemi létmóddal. A szigorú értelemben vett kultuszon, illetve *idolatrián* túli képi alakok a kép használatának sokféleségét bizonyítják. A szó jelentése jól mutatja, hogy az érzéki és a nyelvi értelem miként keveredett egymással, hogy együttesen közös értelmet hozzanak létre. Az *idol*, az *eidolon* és az *eidosz* szavak mutatják a forma, az alak, a kép, a szellemalak vagy lélek és a nyelvi megértés szoros egymásra utaltságát. A dolgok szent volta és a képpé formált szentség kettőssége jól mutatja a látás és a nyelvi gondolkodás jelentőségét a megismerésben, minthogy a dolog képe róla leválva önálló érzéki formára tett szert, amikor természeti jelenségből megformált alakká vált.

³ Akadnak kultúrák, amelyekben a plasztikus képtípus indult el azon az úton, amelyen haladva a síkfelületen rögzített kép jutott el a legmesszebb. Több kultúrában is megjelentek a szimbolikus tartalmakat hordozó, összetett, egyes esetekben történetekre, mítoszokra utaló plasztikus képek. Ilyenek például az észak-amerikai indián és egyes szibériai népek kultúrájából ismert totemek, amelyek az ősök megjelenítései, a közösség neve is lehettek. Az ember által alkotott képeknek ez az ága azonban fejlődésképtelennek és ezért folytathatatlanak bizonyult.

tegyük hozzá, abban az esetben, ha a formát felismerő szellem elfoglalja ezt a számára alkotott kvázi-testet, amelyet az emberi testek, a lakóházak, vagy a viskók működéséhez hasonlóan képzeltek el. A lélek vagy szellem beköltözik a számára kijelölt helyre, amely a szellemi létmód számára stabil formát, illetve alakot biztosít.

A képek úgynevezett absztrakttá válása, a megjelenítésről történő lemondás, valamint a szimbolikussá válás volt az a másik irány, ami szintén távlatot nyitott a kép szélesebb értelemben vett identikus vizuális jelenséggé válásának. Csíra formájában ezt az irányt már korábban is fel lehetett fedezni egyes képi alkotásokon is, ám lehetőségből valósággá akkor vált ez a képzelet- és kényszerszülte megoldás, amikor az egyes kisebb és nagyobb emberi közösségek életében erre egyértelmű igény mutatkozott. A színes, részletesen kidolgozott és szinte impresszionista frissességet sugárzó barlangfestményeket követő korszakban a hordozófelületen rögzített képi megmutatkozások sokkal egyszerűbbekké, egyértelműen síkszerűbbekké váltak, ahogyan például a Szaharában és a világ más tájain megőrződött képi megmutatkozások ezt bizonyítják. Úgy tűnik, hogy ebben az időben már nem a formáknak a jó megfigyelésen alapuló részletgazdag visszaadása volt a cél.

Az i. e. X-VII. század táján a Közel-Keleten a lélekkel kapcsolatos elbizonytalanodásra utal, ahogyan a halált követően a képet az élő ember rekonstrukciójára igyekeztek felhasználni. Az új szemlélet maga után vonta a képek funkcióváltását. Bizonyos esetekben az emberi test maradványait megpróbálták képi eszközökkel újraalkotni (jerikói koponya⁴). A lebomló testnek egy megmaradó vázon való rekonstruálása, mesterséges módon, képi és egyéb eszközökkel történő „újjaépítése” aligha vezethetett eredményre. A lebomlásnak és a teljes megsemmisülésnek a folyamatát az ember nem volt képes semmilyen közvetlen módon, nála hatalmasabb erők segítségével nélkül visszafordítani, s ezt alighanem hamar be is látták. Az ilyen és hasonló rekonstrukciós próbálkozások nem terjedtek el szélesebb körben, s ahol megjelent, többnyire ott is hamar feledésbe merült. Az emberi közösségeknek az ősök, a közösség, majd a szellemek és az istenek segítségét kellett kérniük, hogy legalább egy másik világban újjászülethessenek, illetve hogy szellemi létezésüket megőrizhessék, valamint a közösség emlékeztetésében megmaradhassanak, s ne kényszerüljenek gonosz cselekedetekre. A szellem keletkezésének kora a társadalom, a szellemi valóság szintje és a világ kifejlődésének a kora is volt. Az egyes közösségek konkrét rituálék keretei között emlékeztek meg a halottakról, az őseikről, s ennek különböző formában adták jelét. Például kis fabábukat készítettek, vagy más módon adták a holtak tudtára, hogy változatlanul helyük van a közösségben, hogy a haláluk után a lelkeket vagy szellemüket nem engedték el, nem közösítették ki őket a törzsből.

Minden korszak a saját szokásait tartja mértékadó normának, azaz normálisnak. Ezért önmaga érvényesítése és igazolása végett – vagy csak egyszerűen az általa

⁴ Jerikó környékén találtak olyan koponyákat, amelyeket agyaggal és mésszel egészítettek ki fejjé, s szemeket tettek rá kagylóhéjból. Máshol a fejet zsugorították és kiszáritották. A legelterjedtebb megoldás azonban az arcnak maszkkal való lefedése volt, amely a képet a lenyomathoz hasonló funkcióban alkalmazta az arc rekonstrukciójára.

alkalmazott normák természetes voltára hivatkozva – minden korszak és kultúra előszeretettel vetíti rá saját korának jellemzőit az őt megelőző korokra is. Ebből adódik, hogy a XX. század elején a művészettörténészek a legkorábbi képi jelenbe állításokba olyan esztétikai tulajdonságokat is beleláttak, melyek azokra eredetileg nem voltak jellemzők.⁵ Gyakran a XIX. és a XX. században irányadónak tekintett komplett képjelenségekhez igazítva, azok kifejlett kompozícióinak és világalkotó szimbolikus tartalmainak megfelelően igyekeztek értelmezni az őskori képi alkotásokat is. Nem fogadták el, hogy az őstársadalmakban alkotott, a barlangok falán egyazon felületen fennmaradt állatalakok képei magukban állókként, egymással semmiféle cselekvő vagy szimbolikus viszonyt nem alkotó képi jelenbe állításokként funkcionáltak. Akadtak, akik feltételezték, hogy a barlangokban az őskori emberek képciklusokat, grandiózus szimbolikus tartalmat hordozó, egymással összekapcsolódó jeleneteket, a katedrálisok komplexitásához hasonló érzéki-szellemi egységeket vagy történeteket akartak vizuális eszközökkel elbeszélni. Egyesek szerint mitológiaiakat és egyéb, például csillagászati ismereteket (csillagképeket) tartalmaztak a barlangképek. Ezekre a feltételezésekre azonban nem tudtak bemutatni egyértelmű bizonyítékokat.

A korszak emberi közösségei azonban nem igényeltek efféle számukra felesleges megoldásokat és ismereteket. Az egyes megmutatkozások semmi más, mint a megmutatkozót igyekeztek vizuálisan megjeleníteni, és bármennyire is csábító a gondolat, nem beszélhetünk egységes szellemiségű freskóciklusokról, de még csak komplett jelenetekről, összefüggésekről, vallásos kódoltságról, szimbolikus megmutatkozások egymás mellé rendeléséről sem. A barlangokban a különböző helyeken és felületeken fennmaradt képi megmutatkozásokról sohasem tudták bebizonyítani, hogy komplex tartalmi egységet alkotnak, vagyis hogy világot felmutató és szellemi létet kifejező kompozíciók, illetve komplett vizuális és művészi szerkezetek.⁶ Nehéz is lenne,

⁵ A kérdés az, hogy ha lehetséges egy korábbi korszak kultúrájába a későbbi korok látásmódját, gondolatait, értékpreferenciáit belelátni, akkor ez mennyiben lehet megalapozott. Az a feltételezés, amely szerint „bár nem tudták, mégis létezett” az, amit a későbbi korszak belelátott egy korábbi kultúrába, nem helytálló. Mégis, a későbbi korszak kiegészítése vagy átértelmezése, illetve másféle megközelítése nem jogtalan, hiszen ez a korábbi korszak kulturális termékeinek az újbóli használatbavételét jelenti. Így tett az európai kultúrkör, amikor saját múltjának és más kultúráknak a termékeit saját pillanatnyi társadalmi állapotához és annak értékeihez igazította, miközben a művészet fogalmában egyesítette őket. A művészettörténet nagy dilemmája, hogy a nem művészi szándékkal előállított alkotásokat miként értékelje, illetve különböztesse meg a művészi alkotásoktól. Miközben a teoretikusok e fogalomhoz igyekeztek igazítani más korok és kultúrák alkotásait, a művészet fogalma maga is változásokon ment keresztül. Az antik szépségideálra épülő fogalmi háló kitágulásával a művészet fogalma is bizonytalanná vált.

⁶ Ha ki is derülne, hogy ezek az állatokat és emberi alakokat megjelenítő képi megmutatkozások valamiféle tartalmi, szimbolikus egységet képeznek, a mai értelemben vett képi egységről akkor sem beszélhetnénk. A képi egységnek feltétele az érzéki egység, illetve az összefüggő, megszakítatlan képi jelenet. Vizuális összefüggéseket, viszonyokat, utalásokat kellene felismernünk az egyes alakok között ahhoz, hogy egységként, azaz egyetlen kép részeként értelmezhesük őket.

hiszen aligha voltak alkalmasak a korabeli barlangok egy nagyobb közösség befogadására és megfelelő módon történő tájékoztatására. A sok kisebb, gyakran alig megközelíthető hely között csúszva-mászva kellett volna valamiféle, minden résztvevő számára elérhető beavatást vagy vallási szertartást bemutatni. A barlangok egyszerűen alkalmatlanok voltak a közösség egészének megmozgatására, azaz a kollektív cselekvések helyszínéként nem működhettek.

Az elhelyezések rendszerszerű vagy soktényezős, sokalakos kompozíciókat feltételező értelmezése nem hozott kielégítő eredményt abban a kérdésben sem, miért éppen ezen állatokat, és miért éppen az általunk is látható módon, elrendezésben és arányban helyezték el a barlangokban. Az pedig végképp bizonyíthatatlan, hogy e képek egy ősi, komplett, vizuálisan megjeleníthető szerkezetbe rendezett világot voltak hivatva kifejezni. Még azzal sem vagyunk tisztában, hogy e képek nem más, a barlangon kívüli képek melléktermékei voltak-e, olyan képi jelenségeké, amelyek mára elpusztultak.

A megközelítés prekonceptiója mindig erősen befolyásolja a fantáziát és a kutatás módszerét, illetve a módszertől gyakran olyan eredményt vártak és fogadtak el, amely az előítéleteket igazolta. A „közös térben” (barlangban, sziklafalon) lévő képi megmutatkozásokat, a korai kultúrák fejlettségét igazolandó, mindenáron egy már kidolgozott vallásos képzet keretei közé igyekeztek beleilleszteni, miközben a barlangokat templomokként, a vallásos rítusok (vadászmágia, beavatási rítusok stb.) helyszínéként tüntették fel. Olyan tulajdonságokkal akarták ellátni e képi megmutatkozásokat, amelyekkel azon nem rendelkeztek, s nem is rendelkezhettek.⁷ Azon általánosan elfogadott elképzelések, amelyek a korabeli emberi közösségek gondolkodását és cselekvését a mai értelemben vett racionalitás és irracionalitás pólusai között szeretnék látni, a képhasználatot is ilyen jól ismert konkrét, közösségi szinten kidolgozott, társadalmi funkcióba igyekeztek beleerőszakolni.⁸ Pedig, miként ezt a

⁷ A barlangfestmények megközelítésének módja jelenti az alapvető problémát. Ha ugyanis a barlangot, mint a képi jelenbe állítás helyszínét, egységes és komplett szerkezetként feltételezzük, máris a középkori katedrálisok koncepciójánál kötünk ki. Ha viszont teret engedünk annak a nézetnek, hogy e képek nem egy időben s nem egységes koncepció alapján készültek, hanem egy nagyobb időegységben, különálló alkotásokként, amelyek csak a mi számunkra jelennek meg egységes formában, akkor ezen elgondolás alapján keressük e képek eredeti jelentését, tartalmát és funkcióját is. A barlangokat és az ott fellelhető barlangfestményeket korabeli katedrálisokként értelmező elképzelés olyanfajta komplexitást feltételez, amely a keresztény katedrális jellemzője, azon vallási színhelyé, mely évszázadok során egy már kifejezett társadalomban, fokozatosan formálódott ki. Ez a felfogás nem vesz tudomást arról a tényről, hogy a vallási szokások sokfélék lehetnek, s nem lehet ezek közül egyet abszolút mintaképnek megtenni. Mások vadászmágiában látták e képek funkcióját. A vadászmágiát hol a mai vallások kifejezett formái szerint próbálták meg rekonstruálni, hol egészen primitív hitként írták le, feltételezván, hogy a korabeli emberek gyakorlati tudása nem volt elegendő annak megállapítására, milyen eljárások lehetnek sikeresek a vadak elejtésében.

⁸ A racionalitás és az irracionalitás fogalma a történeti időben, egy meghatározott ponton jelent meg a nyelvhasználatban és a gondolkodásban. De nem ez jelöli ki e fogalompár használhatóságának

későbbi korok fennmaradt nyelvi emlékei is bizonyítják, ebben az időben az egyes szavaknak a sokértelműsége általánosabb jelenség volt és talán a szerepe is nagyobb volt, mint korunkban. A szavak többségének a jelentéstartománya kiterjedt volt, s gyakran számunkra már egészen eltérőnek tűnő jelentéseket és tartalmakat gyűjtöttek magukba. Olyanok voltak, mint napjainkban a *világ* vagy a *művészet* vagy a *kultúra* fogalmai, amely szavak jelentéstartománya elmosódik. Nem tudjuk rekonstruálni, csak feltételezhetjük, hogy mi állhatott egy-egy szó többértelműsége mögött, mert mára elvesztek azok a nyelvtörténelmi folyamatok és összefüggések, amik ezt érthetővé tennék számunkra is. Az eltérő jelentések egyetlen szóhoz kötése azonban feltételezésünk szerint a metaforáknak és a szimbólumoknak volt köszönhető.

Az összefüggések az adott nyelvi és tapasztalati közösségben érthetőek voltak, de számunkra már nem azok. Nemcsak azért, mert már nem ismerjük a korszak gondolatait, hiteit, látásmódját, hanem azért sem, mert egészen más értelmi-érzelmi összefüggések mentén építjük fel gondolkodásunkat, mint a korábbi kultúrák közösségei tették. Az ilyen sokértelműség vagy sokféle jelentés a korszak társadalmának bizonytalanságait, a rendszerezés hiányosságait, a nyelvi megragadás kétségeit, s főleg a szavak jelentésének a gyakorlati ismeretekhez kötését, illetve az attól való eloldódását fejezte ki. De nem tudunk elvonatkoztatni jelen gondolkodásmódunk logikájától sem, amikor ezeket a szavakat értelmezzük. A korai kultúrák sem nyelvi, sem más tekintetben nem voltak annyira differenciáltak, mint a későbbi korok vagy a mi korunk, s nem is mindig olyan kategóriákban és gondolati összefüggésekben és rendszerekben vetődtek fel bennük az életre vonatkozó kérdések, mint bennünk.

A szavak többértelműsége minden valószínűség szerint analóg volt az eszközök több célra való alkalmazhatóságával. Ahogyan a legkorábbi kultúrákban a szakócát vagy az éles pengéjű vágóeszközöket univerzális eszközökként többféle feladatra is alkalmazták, úgy a szavak mellett a képi jelenbe állítások funkciója is több jelentést és értelmet hordozó, s ezért a mi elvárásaink szerint némileg homályos lehetett. Számunkra azonban e tartalmak és jelentések már rekonstruálhatatlanok, s ezért

határát, hanem az, hogy a viselkedést vagy gondolkodásmódot az adott körülmények között a kritikai és értelmező szellem milyennek ítéli meg. Ugyanis az értelmezés feladata a nyelvben megragadott gondolatokat a saját kora számára megfelelően artikulálni. A nyelvhasználatot a korszak határozza meg, miként az egyed nyelvhasználatát is. A nyelvhasználat anakronizmusának vádját ki lehet védeni, ha példaként megemlítjük, hogy az állatokról is teszünk megjegyzéseket, holott azok egyáltalán nem ismerik a szavak értelmét. Az eszköz – ebben az esetben a nyelv és azon belül a fogalomhasználat – mindig az eszközhasználóé, s nem azé, akire alkalmazva lett. Ő rendelkezik a nézőponttal, az előítélettel, az alkalmazásra került ismerettel és saját helyzetével, vagyis mindazzal, amely ahhoz kell, hogy önmagát érvényesítse abban a viszonyban, amelyet kialakítani kíván. Csak abban az esetben jogosulatlan a nyelv ilyenén használata, ha az adott fogalmat használója a viszonyban nem önmaga értelmezése és ítéletei számára tartja fenn, hanem a vele viszonyba keveredő korra, személyre, közösségre stb. úgy alkalmazza, mintha az rendelkezett volna e fogalom ismeretével vagy annak jelentésével és vonzataival. A nyelvhasználat anakronizmusa tehát akkor következik be, amikor a korszak gondolkodásába és nyelvhasználatába belecsempészünk számunkra idegen elemeket.

némileg homályosak azon összefüggések, amelyek a korai emberi közösségekben és társadalmakban még egyértelműnek tűnhettek.⁹ A korabeli képjelenség jelentésének és használatának a feltárását az is nehezíti, hogy mi sem vagyunk képesek úgy gondolkodni, mint a korabeli emberi közösségek. A mi feladatunk ugyanis az, hogy reflektáljunk egy korábbi korszakra, azaz megértsük azt, de a megértésünk akaratlanul is tükrözi a mi szempontjainkat és társadalmi szituáltságunkat. A mi nézőpontunkból értelmezve, akkoriban még az eszközökhöz hasonlóan a képek is „multi-funkcionálisak”, alkalmazásukban képlékenyek, az egyes lehetséges működési módok és területek tekintetében specializálatlanok voltak. Csak később, a társadalom szerkezetének kialakulásával, a munkamegosztás megindulásával, a szellemi létmód (a nyelvi irányítás¹⁰) elkülönülésével és önálló formáinak megszilárdulásával differenciálódtak az eszközök és váltak el az egyes szavak különböző jelentései is. A maihoz képest az első emberi közösségeket, majd az őket követő magaskultúrákat is egyfajta viszonylagos társadalmi differenciálatlanság jellemezte. Ennek megfelelt a képhasználatuk is, amely magába gyűjtötte az akkor elképzelhető lehetséges képi funkciókat, de anélkül, hogy e feladatok elváltak volna egymástól.¹¹

Mégis létezett a képi megmutatkozásoknak és képjelenségeknek egy általános és mind a mai napig működő „leválthatatlan” tartalmat hordozó funkciója. Minden képjelenség a mai napig megőrizte ezt a minden speciális feladat mögött meghúzódó és azt lehetővé tevő fundamentális funkcióját. Ez pedig nem más, mint valamely távollévő – érzéki és testi létmóddal rendelkező – létezőnek (*megmutatkozó*) a formája/alakja segítségével történő képi jelenbe állítása (*megmutatkozása*).

⁹ A szakócákát ásásra, darabolásra, az éles pengéket vágás céljára készítették, a lándzsával vadakat öltek, a képeket pedig általában az érzéki jelenbe állítás lehetősége inspirálta, de ezek az alkalmazási módok nem váltak el élesen egymástól. Az eszközhasználatot az adott szituáció és lehetőségek is meghatározták. Ugyanakkor már a legkorábbi emberi közösségekben megindult a valami konkrét munkafolyamatra specializált eszközök előállítása és differenciált alkalmazása, hiszen hamar felismerték, hogy egy-egy forma erre vagy arra a feladatra alkalmasabb. Az egyes funkciók azonban átfedték egymást, azaz nem váltak el élesen egymástól úgy, ahogyan korunkban az egyes célszerszámok. A kisebb specializálódási szintet olyan máig használatos eszközök is bizonyítják, mint a kalapács, a kés vagy a balta.

¹⁰ Amit ebben az esetben szelleminek nevezünk, nem ugyanaz, mint amit az idolkorában tartottak annak. Számunkra a *szellemi* jelentése elsősorban a nyelv eszközével és a személyes tekintéllyel való irányítást jelenti, s nem valamely dolog lelki oldalát.

¹¹ Göbekli Tepe őskori régészeti helyszín kőépítményeit templomként jelölték meg, mintha a mai vallásos istentiszteletek korabeli helyszínei lettek volna. Azonban a legkevésbé sem állítható, hogy itt egy kifejezett vallásos gyakorlat folyt volna. A vallás mai fogalmába aligha férne az a gondolkodásmód, ahogyan a korabeli ember gondolkodott az általa tisztelt vagy félt olyan erőktől, amelyeket megszemélyesített és különböző állatokban jelenített meg. Nem tudjuk, milyen szinten voltak ezek a képi megjelenítések szimbolikus tartalmak hordozói, s mennyiben feleltek meg konkrét érzéki jelenségeknek. Nincsenek ismereteink arról, hogy valamilyen általános hiedelem alapján állították-e fel e hatalmas köveket, vagy egy eseménynek állítottak emléket velük. Az emlékkő állítása egészen más funkciót feltételez, mint egy még homályos hiedelemre alapozott használat, amely egy szent helyet jelölt.

E korai általános funkcióra épült rá minden később előállított képtípus is, mivel az emberi elme emlékképei is hasonló a feladatot láttak és látnak el. Ugyanis feltételezhető, hogy az ember által alkotott képek is összefüggésben állnak az elmében keletkező képekkel. Az emlékezet képei a benyomás (bevésődés) erősségétől függően őrződnek meg, míg az ember által alkotott képek egy közösség egyes egyedeinek a közösség egészére kiterjeszthető intencióit, képzeiteit, gondolatait, tapasztalatait és elvárásait tartalmazzák, illetve ezeket voltak hivatva megőrizni. A vizuálisan megfigyelt formáknak az elmében történő megőrzése és a valamilyen felületre való kivetítése azért kivételes emberi képesség, mert kizárólag az emberi elme alkalmas arra, hogy megfigyeléseit képek formájában ilyen pontosan és részletesen ragadja meg, majd kivetítse és a keze segítségével egy felületen rögzítse azt, mégpedig oly módon, hogy mindez a közösség egésze számára elérhető legyen.

Feltételezhetően az egyes közösséget alkotó egyedeknek az elmeképei lehettek a kivetített és rögzített, a közösségi érzékelés számára érzékelhetővé tett képmémek elő- és mintaképei.¹² A képi megmutatkozások semmilyen egyszerűbb képnek tekinthető jelenségre nem vezethetők vissza. Az emberi elmében fellelhető privát képek közvetlenül nem adhatók át, nem kollektivizálhatók, nyelviileg nem kommunikálhatók. Elméje képeivel mindenki kizárólag maga rendelkezik, s az érzetként nem válhat a közösségi tudásnak és ismereteknek a részévé. E falat elme és elme között még a meta-kommunikáció és a nyelvi megjelenítés, az auditív kommunikáció is csak részben képes ledönteni. A hordozófelületen rögzített képjelenségek általános érvényű, de még nem konkrét funkcióinak egyike az egyes elmék képmémjeinek, képzeiteinek a közösségivé tétele, érzékelhetővé formálása azáltal, hogy azok megfelelő eszközök segítségével kivetítésre és rögzítésre kerülnek. Azonban e képek kollektivitásának a mértékét vagy a megismerésben játszott szerepét nem tudjuk megállapítani.

Ezért a legelső és legalapvetőbb képtípusból, a magában álló vizuális *jelenbe állításból* kell kiindulnunk, amikor az ember által alkotott képek genezisést keressük. Ez a képtípus ugyanis minden felületen rögzített későbbi képtípus ontológiai és episztemológiai alapját, egyben magát és lényegét alkotja, amelynek segítségével a pusztán jelenbe állítások mellett az összetettebb képjelenségek is felépíthetők. Egy képi jelenbe állítás akkor és csak akkor tekinthető képnek, ha általa egy megmutatkozó vizuális jelenséggé érzékelhetővé válik. Ez azon egyetlen és legáltalánosabb érvényű képi funkció, amely nem zárható ki egyetlen képalkotásból sem, mert ennek hiányában magának a képi jelenségnek az érzékelhetősége szűnne meg. Megmutatkozás vagy vizuális jelenbe állítás hiányában nem beszélhetünk ember által alkotott képről. Ebből következik, hogy csak akkor tekinthető egy jelenség képi megmutatkozásnak, illetve képjelenségnek vagy képalkotásnak, ha a fenti kritériumnak megfelel. Még a valamilyen felületen vagy felületként történő rögzítés sem feltétele a képiségnek, hiszen a társadalmak gyakorlatában bevett volt az olyan képszerű és képként funkcionáló formák

¹² A *kép archeológiája* című művünkben igyekeztünk bemutatni, miféle tényezők, szituációk, adottságok és lehetőségek járultak vagy járulhattak hozzá az ember által alkotott képek megszületéséhez. Lásd: Zrinyifalvi Gábor: *A kép archeológiája 1.* Budapest, Meridián Kiadó, 2005.

alkalmazása, amelyeket csak a test képként való alkalmazásával, a test és az arc formalkotó és kifejező képességének a segítségével valósítottak meg. Az ilyen képi megjelenítés a pillanat elmúltával maga is semmivé válik. De az emberi elme és alkotások mellett a természet is rendelkezik olyan tükröződéssel és vetülettel, amelyet képként értelmezünk, de amely semmilyen felületen nem rögzül.

A magukban álló képi megmutatkozásokat egészítették ki azután a történelem során kialakuló társadalmak komplettebb, több ilyen megmutatkozást egyetlen egységbe szervező jelenetekkel vagy szituációkkal.¹³ A pusztában állítást követően az összetettebb képalkotásokon – az egyes elkülönült megmutatkozók általános értelemben vett *létszerű* jelenben állásával szemben – a társadalomra jellemző állapotokat, viszonyokat, szituációkat igyekeztek megjeleníteni és megörökíteni. A képi jelenbe állítás alkalmával az egyszerű „természeti létező” (megmutatkozó) helyét azután átveszi az ember által létrehozott és vizuális létmódjára redukált társadalmi jelenlét. Ennek az általunk szituatívnak elnevezett képtípusnak a folyamatos fejlődése vezetett el később az identitással és „világgal” rendelkező képalkotásokig, illetve korunk technikai, digitális és interaktív mozgóképeiig, és a digitális képi kultúra kialakulásáig.

Az összetettebb szerkezettel rendelkező képekre jellemző, hogy már nem egy alakot vagy formát, de több térbeli és időbeli kiterjedéssel rendelkező, egymással kapcsolatba kerülő megmutatkozást, azaz lényegében közösségi és társadalmi viszonyokat igyekszik egyetlen kompozícióba (képi formába) terelni és „érzéki egységként” láttatni. Az ilyen kompozícióban az egyes megmutatkozások már csak egy rajtuk túlmutató képegész részeként jelenhettek meg. Ez azonban azzal járt, hogy a vizuális képi jelenbe állítás immár egy elvont és összetett, ám egyértelműen nyelvtanilag irányított és kifejezett, társadalmi elvárásokat közvetítő értelemnek alárendelve kezdett el működni.¹⁴ Habár még csak távolságként, de már megjelent a képben a

¹³ Az alapviszony sem veszítette el a jelentőségét. E viszonyon azt értjük, ahogyan egy képi megmutatkozás, illetve képjelenség egy nézővel kerül szembe. Amíg ez az alapviszony megőrizte minden funkcióját, a képi megmutatkozás sem volt képes tovább fejlődni. Az idolkorának közösségi kultúrája vagy a hitéletre jellemző viselkedési mód éppen úgy megőrizte ezt az ősi és eredendő viszonyt, mint a múzeumok látogatóinak a múzeumban kiállított jelenségekkel szembeni viselkedése vagy a művészetről való gondolkodás. Bizonyos értelemben még a képjelenség és a néző viszonya is megőrizte a kommunikatív jellegét, hiszen a képi megmutatkozás érzéki jelenléte a néző számára önmagában is információt hordoz. Legfontosabb üzenete az, hogy az érzéki jelenlét és megmutatkozás képes önmagában, éppen úgy a teljesértékű jelenléttel szemben működni, miként például az elme emlékképei.

¹⁴ A nyelv korabeli állapotáról nem maradtak fenn dokumentumok. Az eszközök készítése is inkább csak a gyakorlati tudásra utaló ismeretek forrása lehet. A képi alkotások előállításának sokkal összetettebb technikai és logisztikai feladatot jelentett, mint a kő- és faeszközöké. Feltételeznünk kell a nyelvi értelem nagyfokú kibontakozását és használatát, ami nélkül az olyan feladatok, mint a megfelelő festékanyag fellelése, összegyűjtése, tisztítása, szállítása, megfelelő állagúvá alakítása, majd a hozzávaló tároló és egyéb eszközök előállítása és használatuk elsajátítása, a képi jelenbe állítás helyének a kijelölése, a megvilágítás biztosítása stb. mindenképpen összetett munkamegosztást igényeltek, illetve alighanem közösségi feladatot jelentettek.

sem formával, sem önálló érzéki létmóddal nem rendelkező, ám az egyes megmutatkozásokat egymással összekötő üresség, a még sokáig kitöltetlen, pozitív léttel (megmutatkozással) nem rendelkező közeg is. E közegből alakult ki idővel a képi tér képzete, amely tér a megformálódásával párhuzamosan egyre inkább valóságos léttel (mérhető kiterjedéssel és minőséggel) rendelkezett, habár csak a reneszánszban, a centrális perspektívának köszönhetően vált érzéki egységgé, a megmutatkozásokkal együtt értelmezendő komplexitássá. A képjelenségen a reneszánszban cserélődtek fel a szerepek, s vette át a képi tér az irányítást az egyes megmutatkozások felett, hogy immár maga is identikus jelenségként és szervező erőként vonja magába az egyes megmutatkozásokat, s rendezze el őket saját törvényei szerint. Ezzel vált valósággá az, hogy a képjelenség érzéki egységként az egyes megmutatkozásoknak már nem pusztán a közege volt, hanem azok lettek neki alárendelve, minthogy a térbeli kiterjedés feltétele a testi-alaki megjelenésnek. Az egyes megmutatkozások a képjelenség egészének a részeként működtek közre az utóbbi identitásának a kialakításában.

Kultúrtörténeti szempontból is érdekes történet, miként játszódtott le az a folyamat, amelynek következményeként a képek tematikáját, értelmezésük irányát és módját az érzéki megismerés és a tisztán vizuális tapasztalat mellett mind nagyobb mértékben a nyelvi gyakorlat kezdte meghatározni. Ez a kétgyökerű eredet segítette hozzá az ember által alkotott képalkotásokat ahhoz, hogy ami egy kivetítés alkalmával érzékileg rögzítésre került, az a közösség és a társadalom számára érthető és értelmes, azaz vizuálisan is megragadott, jelentéssel telített és meghatározott tartalmakat hordozó legyen.¹⁵ A képjelenségeknek a megmutatkozásokat egybe szervező szituativitás megjelenésétől kezdve volt konkrét témájuk, tartalmuk és jelentésük.

¹⁵ Egy jelenetet, a szituációt, az eseményt, a jelenséget érzékileg és/vagy nyelvi szinten lehet megérteni. Az állati elméhez viszonyítva mondhatjuk, hogy akadnak dolgok, amelyeket csak ez utóbbi segítségével lehetséges érzékileg is megérteni. A vadászat jelenségként úgy érthető érzékileg, mint az életre veszélyes esemény, vagy a másik oldalról, mint a megélhetést biztosító tevékenység. De igazi jelentését csak a nyelvi értelem szintjén nyeri el. A háború viszont az állatvilág számára már teljességgel felfoghatatlan dolog, mivel egy összetett társadalmi eseményt és cselekménysort foglal magába, aminek képi megjelenítése már nyelvi értelmezést kíván meg.

A KÉPEK CSALÁDJA

Az első megközelítésben úgy tűnik, hogy a képek a bennünket körülvevő valósággal, a tárgyakkal, eszközökkel, dolgokkal és jelenségekkel vagy a nyelvvel és az elvont matematikai gondolkodással összevetve csupán egy mellékes jelenséghalmazt alkotnak. Ahogyan Platón feltételezte, a valósághoz képest a kép csak egy utánzat, az utánzat utánzata. Általában azt gondoljuk, hogy a képeknél az épületeknek, a városoknak, az utaknak, a templomoknak, a középületeknek s a tárgyakkal, eszközöknek a konkrét funkciójukból adódóan nagyobb és közvetlenebb hatásuk van az életünkre.¹ Ismerünk jelentős kultúrákat, ahol az ember által alkotott képek valóban nem játszottak jelentős szerepet. A természetben fellelhető képek, a tükröződések és vetületek sem tűnnek igazán jelentősnek, hiszen világunk ezeknek a hiányában is jól prosperálna, s kiválóan érzékelnénk a bennünket körülvevő valóságot. Miért emelkedett ki mégis ez a jelenségtípus más jelenségek közül olyannyira, hogy az egyes filozófiáknak, ontológiáknak és episztemológiáknak is az egyik jelentős fogalmává vált? Miért, hogy a történelemben oly sok filozófus, művész és tudós foglalkozott és foglalkozik ma is a kép lényegére vonatkozó kérdésekkel?

Erre a lehetséges válasz az, hogy egyrészt a természetben fellelhető képek egyik különleges típusát alkotják az emberi elme képei, amennyiben az ember még természeti lényként tett szert a látásra, illetve a privát módon keletkező (felidézhető és variálható) elmeképekre. Másrészt a látás ismeretszerző folyamatként a képek alaptípusát, mintaképét és feltételét jelenti. Minden kép a látás képességében és agyunk kapacitásában, illetve adottságában és működési módjában rejlik. A természetben felismerhető képeket feltehetőleg csak a fejlettebb aggyal rendelkező emlősök érzékelik képekként. A látás folyamata optikai vetületi képek formájában, információk továbbítójaként segítette az embert előbb a környezővalóságában, majd a kollektív és egyéni világában való eligazodásban. A látás tekinthető a legátfogóbb jelen idejű képképződési folyamatnak, minthogy elménk formálja meg a körülöttünk lévő valóság vizuális látványát. Az így keletkező képeket főbb vonalaiban – bár eléggé elnagyoltan – az agyunk képes hosszabb-rövidebb ideig akár lényeges változás nélkül is eltárolni. Arra az episztemológiai kérdésre, hogy „hol található meg a látás folyamatának képe”, az elménkben, vagy ott, ahol magunk előtt taktilis „valóságként” megjelenni látjuk a dolgokat, az a válasz, hogy nem „kint” (az előttünk elterülő

¹ Platón feltehetőleg megdöbbenne azon, hogy az egyes megmutatók és képi megmutatókásaik értékét tekintve mekkora aránytalanságot lehet felfedezni a képek (a mimézis mimézisének) javára. Ez azt mutatja, hogy a dolgok és a róluk alkotott képek értékelésében bekövetkezett változások éppen ellentétes tendenciát mutatnak, mint amit ő feltételezett és elvárt. Cézanne modellként alkalmazott tárgyainak az értéke töredékét sem éri annak, amit ma a róluk festett képek érnek. Valóság és képének viszonyában óriási fordulat következett be a képek javára.

„valóságban”), s nem is „bent” (elménkben, egy nem meghatározható helyen és kiterjedésben), hanem az elménk és a vizuálisan érzékelhető látvány viszonyában. A valóság nem itt vagy ott van, hanem egy viszonyban jelenik meg.

A képek keletkezésének vannak „külső”, az érzékelést befolyásoló és „belső”, elméleti feltételei. Nem létezhet kép a fényt visszaverő anyagi-tárgyi létformák nélkül, miként a fény által hordozott információkat transzformáló és feldolgozni képes agyműködés hiányában sincs lehetőségük a képeknek megjelenniük. Ezért a látás képessége kapcsán nem egyértelmű, hogy a látást külső valóságnak vagy belsőleg keletkező jelenségnek kellene-e tekintenünk?² Ha ugyanis a látható dolgok és a közöttünk lévő viszony a látás alapfeltétele, akkor e viszonyon belül dől el a kérdés, ami azt jelenti, hogy amit külső feltételként határozunk meg, az e viszonyon belül működik. Az észleleti kép abban az átfogó egyidejűségben és vizuális komplexitásban, ahogyan érzékeljük, az agyunkban jelenik meg, környezetvalóságunk meghatározott viszonyai és látási képességünk adottságaitól függően, mégpedig a természetből ismert vetületként. De ez az észlelési kép már tartalmazza azt is, amit elménk hozzáilleszt és amit elvesz a vizuális észleletből, vagy amit nem vesz észre benne. Szemünk még nagyjából tisztán a fény által hordozott optikai információkat fogadja be, s elméműködésünk egészíti ki s teszi komplexé a pusztán látványként még hiányos és ugyanakkor a részletek mennyisége miatt információkkal túlterhelt vizuális érzetet. Amit látunk s ami valójában figyelmünk tárgyaként előttünk megjelenik, általában nem mutathat nagy eltérést, mert az a látásban (érezékelésben) való hitünket rendítené meg. Ezért éppen úgy nem lehet elválasztani az elménkben keletkező képeket attól, amit látunk, ahogyan a tükröződések sem attól, amit tükröznek. Nincs tükröződő és tükröző felületek nélküli tükröződés, és nem létezik kép sem, ami nem *valaminek* a vetülete vagy tükröződése lenne, amit valaki érzékel. Ennek ellenére megkülönböztetjük a tükröképet a tükrözött objektumoktól, miként a megmutatkozót is a képi megmutatkozásától.

Ezért a képi megmutatkozásnak és a képjelenségnek a fogalmát valamiként mégiscsak meg kell különböztetnünk a látás folyamatától. A látás információs viszony, amely *hic et nunc* valamely vizuális érzékelésre képes szervezet és környezete között

² A látás biológiai és elmetudományos, vagy az agykutatók által leírt folyamata nem ad választ erre a filozófiai kérdésre. Egyfelől a bennünk végbemenő és környezetünkről képet alkotó folyamatok egyfajta tanulási folyamat során felgyülemlett ismerettel egészítik ki az aktuális érzékelési folyamat alkalmával szerzett ismereteket, betömik a látás vakfoltjait, kiegészítik a formákat és megelőlegezik a nem, vagy rosszul látható jelenségeket stb. De a színek látása sem azt jelenti, hogy az adott jelenség meghatározott színnel rendelkezik, hiszen a színesség a fény egy meghatározott hullámhosszának az elnyelésével keletkezik. Az elme alaposan fel- és átdolgozza a kívülről érkező információhalmazt, amelyet sohasem a maga egészében érzékel, hanem részleteiben, az idő dimenziójában ért meg. De mást látunk egy és két szemmel, miként más képet kapunk a röntgenképen és a hőfotókon is. A nyelvi tudás is jelentős mértékben kiveszi a részét a látvány értelmezéséből. Ugyanakkor gyakran nem vesszük észre azt sem, ami a szemünk előtt van, mivel más jelenségre vagy jelenségcsoportra figyelünk, azaz látásunk szelektív. Képeket azért szeretünk nézni, mert ez a tevékenység a látás folyamatát is modellezi.

alakul ki. A képjelenségekről viszont azt tartjuk, hogy azok olyan képződmények, amelyek a térben és az időben helyezkednek el, azaz a helyük az általunk taktilisan megtapasztalható térben detektálható, miközben maguk nem rendelkeznek tulajdonképpeni értelemben vett anyagi-tárgyi létmóddal. A kép tehát olyan jelenség, amelynek a hordozója valamely tőle különböző anyagi-tárgyi felület, amellyel azonban szintén nem azonos a képjelenség. Ne felejtjük el, hogy egy festmény képként a festék segítségével, de egyben vele szemben válik identikussá. Ezért általában azt tartjuk, hogy elménk képei az agyunkban (az agy működéseként); az érzékelhető természeti képek a természetben (az optikai adottságok működéseként); az ember által előállított képek pedig azon a felületen találhatók meg, amelyen alkotója vagy tulajdonosa elhelyezte és rögzítette őket, vagy ahová ki lettek vetítve. Azonban e helymegjelölések során egy pillanatra sem feledkezhetünk meg arról, hogy viszonyról van szó.

Habár vizuális érzékelési képességünknek köszönhetően végső soron minden képjelenség úgymond elmeműveletként, bennünk jelenik meg, a természetben fellelhető vetületi képeket és a tükröződések megkülönböztetjük a normál látás-aktus alkalmával megtapasztalható észlelési képtől és annak eredetétől, a látványtól. Akadnak tehát olyan jelenségek, amelyeket ha nem is függetlenül a látás-aktustól (pontosabban mondva a látási folyamattól), de megkülönböztetve a látás alkalmával keletkező általános vizuális érzékeléstől és észleléstől, már eredendően is képként érzékelünk és értelmezünk. Ennek feltétele, hogy a helyüket a térben és az időben – a vizuális érzékelés adottságától függően – meg tudjuk határozni. A természetben fellelhető képként működő tükröződések és vetületek mellett ilyen képek azok, amelyeket mi, emberek hozunk létre. A természetben fellelhető tükröződések figyelmeztetnek bennünket arra, hogy a saját képi alkotásaink is valamilyen viszonyból születnek.

A látás folyamata, valamint emlékezetünk felidézhető (implicit és explicit) képei nélkül azonban aligha ismernénk rá még az olyan dolgokra, jelenségekre és személyekre is, akikkel nap mint nap találkozunk. A látás alkalmával az emlékezetben megőrzött képek jelentős része azután álomképpé, képzetté, képzeleti képpé, mintaképpé, de akár hallucinációvá is transzformálódhat. Ezeknek mindegyike olyan privátnak nevezhető, belsőleg keletkező és kizárólag az azzal rendelkező egyén számára létező képi adottság, amely elménk lényeges részét alkotja. Vizuális érzékelés, illetve észlelés, vagyis látási folyamat nélkül nem lenne elvont gondolkodás sem, hiszen az is az érzékszerveink által szolgáltatott adatokra, többek között a látás folyamatára és az azokból keletkező elmeképekre épül.³ Amit mi általában *elvonatkoztatás*nak hívunk, az olyan művelet, amelynek keretén belül bizonyos dolgokat

³ A képeket megkülönböztetjük a tisztán jelekből álló adatoktól. Amíg az adatok jelekből épülnek fel, amelyekben tartalomként vagy jelentésként működnek, addig a látás folyamatában keletkező észlelési képek esetében még nem különültek el az egyes jelek, hanem képszerű egységben, az érzéki adottságoknak megfelelő téridőbeli elrendezésben jelenik meg minden lehetséges információ. Egy kép nem lehet adat, de tartalmaz adatokat.

(tulajdonságokat, részleteket, összefüggéseket stb.) kiemelünk, míg másoktól eltekintünk, illetve sematizáljuk azokat. Minden efféle *el-vonatkoztatás* elsősorban az érzéki adott konkrét jelenségegységtől (a vizuális látvány feltételezett, de nem detektálható egységétől) való *el-tekintést*, *el-távolítást* jelent. Az érzéki egység feldolgozása, részekre bontása, egyes dolgok kiemelése, míg mások eliminálása, azaz a látvány „dekonstruálása” olyan elmefolyamat, amely még csak nem is az emberi elmének a kizárólagos sajátossága, hiszen erre a képességre minden érzékelő szervezetnek szüksége van. Gondolatainknak a jelentős részét nem fogalmak, kifejezések, nyelvi tartalmak, matematikai vagy logikai összefüggések és számítások, hanem képek és azok variációi teszik ki, de elvont nyelvi vagy matematikai gondolkodásunk is képekből indul ki, s csak transzformációs műveletek eredményeként válik önálló rendszerre vagy eljárásra. Ennek legismertebb példái a geometriai ismeretek. Információink legnagyobb részét azonban a látás vizuális folyamata szolgáltatja.

A távolból való érzékelés legfontosabb eszköze elsősorban a szemünk, másodszorban pedig a fülünk. Ezek segítségével nem a tapintásra jellemző érintéssel, a közvetlen vagy egy közvetítő anyagon keresztül történő érzékeléssel, hanem áttételekkel, a fényhullámok, a hangrezgések, illetve a levegő közegének és a távolságoknak a legyőzésével jutunk információhoz. Amíg tapintásunk csupán a közel lévő felületeknek egy apró szeletét képes egyszerre megragadni és értelmezni, addig a látás igen rövid idő alatt is képes hatalmas területeket átlátni, átfogni, s akár egyetlen pillanattal összetett információkhoz juttatni bennünket. A látás alkalmával az egyes dolgok összefüggéseikben, térbeli elrendezésükben, sajátos minőségükben, létezésük folyamatában, különböző vizuális információkat hordozó jelek társaságában vagy azokkal átfedésben jelennek meg.

Mindenkinek, aki rendelkezik a látás képességével, vannak képekre vonatkozó tapasztalatai. De a képnek a fogalmát is mindenki ismeri és mindennapjaiban használja. Ennek ellenére jóformán senki nincs tisztában a szó pontos jelentésével, e szó alkalmazhatóságának a kritériumaival és a határaival, miként azzal sem, hogy az eltérő képtípusok milyen viszonyban vannak egymással. Persze, anélkül is képesek vagyunk a szavakat a beszédben és az írásban megfelelően használni, hogy tisztában lennénk tartalmukkal és jelentésükkel, illetve történetükkel, vagy éppen képesek lennénk egy-egy szó definiálására, lényegük és sajátos minőségük pontos nyelvi meghatározására. A nyelvjátékok elsajátítása példák segítségével történik, mivel ez is elégségesnek tűnik a szavak megfelelő használatához. Azaz a mindennapi használat ellenére sem egyértelmű, hogy pontosan milyen jelenségeket és milyen kritériumok alapján tekinthetünk képnek, miként csoportosítsuk, illetve állítsuk őket – Wittgenstein kifejezésével – családi viszonyba.⁴ Ez arra utal, hogy helyes alkalmazásuk ellenére nem is olyan egyszerű és magától értetődő megállapítani, hogy mit soroljunk a képek kategóriájába. Gyakran hagyatkozunk a megszokott és elterjedt nyelvhasználatra anélkül, hogy belegondolnánk annak tartalmába. Amikor ugyanis beszélünk, nem a kommunikációban használatos szavak értelmén és jelentésén gon-

⁴ Ludvig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1998.

dolkodunk, hanem az adott szituációban való megfelelő használatukra, gondolataink kifejező artikulálására figyelünk. Ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy még a képekkel és a látással kapcsolatban álló szakemberek is gyakran keverik össze például a kép fogalmát a műalkotásával.

Amikor tehát a kép szó helyes használatáról beszélünk, nem a képek érzéki tapasztalatával kapcsolatos ismereteinkről adunk számot, hanem a képi tapasztalatunk nyelvi alkalmazásáról. A kettő viszonyának és különbségének azonban nagy jelentősége van a képek megértése szempontjából, mivel a hangsúly ebben az esetben az egyéni és a társadalmi tapasztalat nyelvi vetületén van. Ez pedig azt jelenti, hogy az érzékelés mellett vagy időnként egyenesen helyette, a képekről való tudásunkat nem közvetlenül a képek tapasztalatából gondoljuk megszerezhetőnek, hanem e tapasztalat nyelvi és társadalmi vetületéből, a nyelvhasználatból, illetve a mindennapok nyelvjátékából. A képekről való érzéki tapasztalatainknak nyelvivé, azaz kommunikációvá kell válniuk ahhoz, hogy egy átadható tudás részét alkothassák. Az érzéki tapasztalat és tudás végső formája nem az érzékelésben, hanem a nyelvi elvontságban található meg.

W. J. T. Mitchell volt az első, aki Wittgenstein rokonság-fogalmára és képelméletére támaszkodva megpróbált rendet teremteni abban a káoszban, amely a nyelvben a kép fogalma és használata körül a XX. századra kialakult.⁵ Minthogy az első kidolgozott képtipológia, amely készült, az ő nevéhez fűződik, mi is ebből indulunk ki, hogy megmutassuk saját képekre vonatkozó elvárásainkat, megalkossuk definícióinkat, és annak alapján felállítsuk tipológiánkat s megalkossuk a képek családfáját.

Mitchell rendszerében – amelyet nem gondolt véglegesnek – a kép fogalma alatt, amelyen ő *hasonmást*, *képmást*, és *hasonlatosságot* értett, léteznek 1) *grafikus képek* (festmények, szobrok, tervrajzok); 2) *optikai képek* (tükrök, kivetítések); 3) *észlelési adatok* („érzékelhető emlékek, formák” [species], jelenségek, fantazmák; 4) *mentális képe* (álmok, leírások, ideák); 5) *verbális metaforák*.⁶ Mitchell a képeket aszerint csoportosította, hogy mely tudomány foglalkozik velük, illetve mely diszciplínák diskurzusaiban van központi jelentőségük. A „mentális ábrázolás a pszichológiához és az ismeretelmélethez tartozik; az optikai ábrázolás a fizikához; a grafikus, a plasztikus és az építészeti ábrázolás a művészettörténethez; a verbális ábrázolás az irodalomkritikához”.⁷ Ilyen összefüggések alapján azonban aligha lehet megalkotni egy valóságos és használható képtipológiát vagy a képek családi rendszerét, mivel az egyes tudományok maguk is változnak, szemléletük időről időre megújul, s miközben folyton újabb területekre vetik ki hálójukat, mindig akad olyan is, amely mindegyiküknek elkerüli a figyelmét.

Ezért véleményünk szerint szerencsésebbnek tűnik, ha hagyományos módon azokból a jelenségekből indulunk ki, amelyeket a kép fogalmával illetünk, illetve

⁵ W. J. T. Mitchell: Mi a kép? In: Mitchell: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. Szőnyi György Endre – Szauter Dóra. Szeged JATEPress, 2008. 15–50.

⁶ i. m. 17.

⁷ i. m. 18.

azok jellemzőiből, és feltárjuk történeti változásait, egymáshoz való viszonyukat, valamint a társadalomban való alkalmazásukat. Ezután a kép fogalmának kritériumai, vizuális jellemzői, működésük és használatuk alapján azokra a jelenségekre is rávilágítunk, amelyekre ugyan nem alkalmazzuk a kép fogalmát, ám jellemzőik alapján mindenképpen e kategóriában van a helyük. Ha a nyelv a metaforáival, szimbólumaival nem csap be bennünket, akkor lehetőségünk nyílik egy megfelelő képtipológia kialakítására. Ez szemléletünkkel válva az egyes képtípusokra és kapcsolataikra is visszahat. Számunkra úgy tűnik, a hétköznapi nyelvhasználat alig szorul korrekcióra, s csupán az egyes nyelvjátékokat kell megfelelő módon egybe-fűznünk.

Mitchell igyekezett öt alapkategóriába besorítani az általa alapvetőnek gondolt képtípusokat. Kategóriáit azonban rendkívül hiányosnak tartjuk és nem is érthetünk vele egyet, mivel nem érezzük, hogy ez a megoldás a családi viszonyaik szerint megfelelően rendezné el az egyes képtípusokat. Kirajzolódik ugyan egy koncepció, amely azonban igencsak vitatható. Tanulmányunkban nem követjük végig, hogy alkalmazhatóak-e Mitchell kategóriái a különböző kultúrákban a filozófia és a művészet történetének egyes korszakaira, mivel ebben a tanulmányban nem a képfogalom kultúrtörténetét kutatjuk, hanem a jelenben való konstrukcióját, kategorizálhatóságát vizsgáljuk. Ezzel szemben egy képtörténeti kutatás, amelyre, ha csak nagy vonalakban is, de sort kerítünk, nyilvánvalóan azt eredményezi, hogy jobban megértjük, miként és miért alakult éppen úgy a képek nyelvi használata, illetve nyelvi értelmezése, ahogyan azt ma ismerjük, s ez mennyiben felel meg az érzékelésnek és a nyelv önmagával szembeni elvárásainak.

Már a kép definíciója tekintetében is kétségeink támadnak Mitchell fogalomhasználatával szemben, mivel nem kielégítő az a meghatározás, amely szerint a legáltalánosabb értelemben a *hasonmás*, a *képmás* és a *hasonlatosság* tekinthető képeknek. Az angol szavak az angol nyelvterületen használatos képekre vonatkozóan egy gyakorlatot tükröznek, s ezek a különböző nyelvek eltérő fejlődésének köszönhetően nem teljesen azonosak például a német vagy a kínai nyelvben használatos szavakkal és kifejezésekkel, illetve azok használatával és jelentésével. E szavak, mint például a hasonmás esetében a *look-alike*, *facsimile*, *double*, *clone*, *wraith*; amivel a hasonlatosságot fejezik ki, a *similarity/similitude*; a képmásként használatos *wraith*, *look-alike*, *image*, *facsimile*, *counterpart*, azt jelzi, hogy az azonosság mellett a használatban és a technikában való különbségeknek volt nagyobb szerepük. E fogalmak azonban egyáltalán nem merítik ki a képek kategóriáját, hiszen a képeknek nem mindegyike arckép, s legkevesbé sem tekinthetők hasonmásoknak, s lényegüket tekintve az arcképek sem a hasonlóságon, hanem a vizuális azonosságon alapulnak.⁸

⁸ Egy portré esetében a hasonlóság fogalma akkor kerül elő, amikor a hasonlított nem felel meg teljesen az elvárásoknak és az arc képének azonossága tekintetében kétségek merülnek fel. Az összevetés és hasonlítás a nem megfelelő azonosságérzetből fakadó vizuális cselekvés. A hasonlítás alkalmával a néző részéről döntés születik az azonosság kérdésében, ami eleve feltételezi az azonosság hiányát, a nem kielégítő vizuális megfelelést.

Egy vetület vagy tükröződés nem hasonlít arra, amit kivettít vagy tükröz, hanem vizuálisan egyszerre azonos vele, s mint térben tőle eltérő helyen fellelhető, valamint az anyagi létmódját nem tartalmazó látvány, különbözik tőle. Amit valamely személyről elménkben képként megőriztünk, nemcsak hasonlít arra, akivel azonosítjuk, hanem meg is felel neki. Ugyanez a helyzet a megmutatkozók és képi megmutatkozásaik viszonyában. Akkor beszélünk hasonlóságról, amikor az összevetés alkalmával érzékeljük az eltérést, az érzéki különbséget is a jelenség és hasonlított között. Az összevetésben többnyire egy másik kép, az emlékezetünk képe is közrejátszik, mivel ez a kép köztes helyet foglal el a két jelenség, illetve a jelenség és a kép között.

Mitchell olyan jelenségeknek is külön kategóriát alkotott, amelyek, annak ellenére, hogy a hasonlóságot vagy azonosságot a nyelv az érzékelésre vonatkozóan mondja ki, mégsem vizuális közvetlenségükben, legfeljebb metaforikusan tekinthetők képeknek. A jelző, a leírás, az *ekfrázisz* nem kép, legfeljebb a szöveg olvasása nyomán alakulhatnak ki képek az olvasóban. Azonban minden ezen a módon keletkező kép az olvasó egyénhez tartozik, személyes. Kétségtelen, hogy a mindennapi nyelvhasználatban alkalmazott kifejezések között gyakran jelenik meg a kép fogalma, amin azonban egyáltalán nem egy konkrét vizuális jelenséget vagy jelenségtípust értünk, hanem egy a nyelvjátékban metaforikusan vagy szimbolikusan értelmezett, de nem vizuálisan, hanem auditív módon megjelenő *nyelvi* „képet”. E nyelvi „kép” esetében az asszociációnak köszönhetően megjelenhetnek a tudatban valóságos emlékképek vagy az elmében kreált képek is, amelyek azonban nem azonosak a szavakkal és leírásokkal, minthogy reflexív módon, vizuálisan keletkeznek.⁹

Hiányként jelentkezik, hogy Mitchell a legújabb korszak képtípusait, a technikai képeket még nem építette be tipológiájába, ami ma, a sokféle technikai kép korában már ugyancsak zavaróan hat a rendszerére. Mi viszont a technikai képeknek nagyobb jelentőséget tulajdonítunk, mint a hagyományos képtípusoknak, mivel elterjedésüknek köszönhetően a technikai képek (fotó, mozgóképek, digitális képek stb.) jelentik a képek modernkori tapasztalatának az alapját. Már az ő rendszeréből és szóhasználatából is kiderül, hogy a kép fogalma története során sohasem nyert minden tekintetben egyértelmű kifejezést, mivel minden korszak a maga világához igazította a képeket és vele a kép fogalmát és használatát is. A történeti képfogalom élő voltát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy még a XXI. század elején is a történeti, azaz a manuálisan előállított, azaz festett művészi kép jut elsőnek az eszébe az emberek többségének a kép szó említésekor, s nem lehet tudni, ez az asszociáció mikor adja át a helyét a hétköznapi gondolkodásban egy másfajta képtudatnak.

⁹ A *képmás* fogalma képtípusként megnevezve tautológia, s nem különbözik a *hasonmás* fogalmától. A kép mellett a *más* szó a jelentésében – azaz, *másikként*, s még inkább *másolatként* értve – ugyanazt a tartalmat hivatott hordozni, mint a kép fogalma. Feladata az lenne, hogy pontosítsa a kép jelentését, ám ehelyett olyat állít a képről, ami nem tekinthető igaznak, mivel a kép nem *másolata* annak, ami általa és/vagy benne érzékileg megjelenik. (Itt lenne igazán nagy jelentősége a nyelv-, a kultúra- és a filozófiatörténetnek, mivel a platóni értelemben vett *mimézis* kifejezés az ilyen megfogalmazásokban hozható kapcsolatba a mai nyelvhasználattal.)

Közismert, hogy a képről való elméleti gondolkodás kezdetét Platón nevéhez köthetjük, aki filozófiájának a homlokterébe állította a *mimézis* (utánzás=kép?) fogalmát. Az ő és Démokritosz elmélkedéseiben jelent meg először ez a szó a filozófiai gondolkodás számára központi szerepben, amely azután két és fél évezredre meghatározta az európai kultúrában a nyelvi-filozófiai gondolkodásnak a képekhez való viszonyát. Platón azonban egy korszak szűkös képszemléletével volt kénytelen dolgozni, hiszen még nem ismerte a szélesebb értelemben vett és a különböző jelenségekre is alkalmazható történeti megismerést és már nem ismerhette az olyan képhasználatot sem, amilyen a testkép volt egykoron. A *mimézis* fogalmára épülő kritikájában annak ellenére sem számolt kellő mértékben a képek azon típusaival, amelyeket mi az elme képeiként vagy a természetben fellelhető képekként tartunk számon, miként a látás és a kép összetett optikai összefüggéseivel sem, hogy maga is nagy jelentőséget tulajdonított az elmében fellelhető képeknek (ideáknak). Pedig Platón a híres barlang hasonlatával maga hozott erre példát. Egyetlen eredeti valóságot ismert el, az ideákat, amelyekről azonban még azt sem lehet teljes bizonyossággal állítani, hogy valóban képeknek vagy inkább képzeteknek, nyelvi tartalmaknak tekintsük-e őket, hiszen az idea egyaránt lehet mindegyik. Ám számunkra úgy tűnik, hogy az ideák inkább tekinthetők a kánonhoz hasonló mintaképszerű képződményeknek, amelyeket a filozófus mértékadóként (etalonként, paradigma-ként) alkalmazott a valóság meghatározásakor. Mivel Platón úgy gondolta, az idea minden érzékelhető dolognak és jelenségnek az eredete, ezért ezt kell megjelölnie tulajdonképpen valóságként, amiről azután utánzás révén készítünk képeket. Az e mintaképekről készült képek azok, amelyeket mi képként nevezünk meg. Ha a látás folyamatának és a nyelvnek a viszonyát Platón filozófiájában összevetjük egymással, nem nehéz észrevenni, hogy benne a filozófiai gondolkodás minden tekintetben a nyelvi értelem egyedül hiteles eszközeként igyekezett uralma alá hajtani az érzéki megismerést és az érzékelhető valóságot. A nyelv egyértelműen fegyver volt számára az érzékeléssel szemben. Lényegében a filozófiában vált elsőként a nyelvi értelem explicit módon kizárólagossá, hiszen a korai vallási „teológiákban” és elképzelésekben az érzéki megismerésnek, a ceremóniának még ugyanolyan nagy volt a jelentősége, mint például a geometriában az érzéki arányoknak, viszonyoknak és összefüggéseknek. A görög kultúrában jelent meg, majd idővel kezdett elválni egymástól három fő tudásmód, a tudomány, a filozófia és a teológia, s jelent meg először az esztétikai szemlélet csírája is, amiből kialakult a képekre, az irodalmi, zenei alkotásokra, valamint az építészetre vonatkozó önálló gondolkodás- és tudásmód.

Vegyük sorba és nézzük át egyenként Mitchell azon alapfogalmait, amelyekre képtipológiáját ráépítette! Elsőként már említettük a hasonmás vagy képmás fogalmát, amely azt a képzetet kelti, hogy két személy vagy tárgy, dolog, jelenség külsőre, azaz vizuálisan érzékelve, úgymond „hasonlít” egymásra, s minthogy összetéveszthetők, ezért az egyik a másik helyett vagy annak a képeként (alteregójaként) léphet fel. E szót azonban egészen eltérő jelenségekre alkalmazzuk, hiszen egy eredeti nyomtat *hasonmás*-kiadása más értelemben tekinthető képnak, mint amikor két személy hasonlít egymásra. Miközben egy kép hasonmás-kiadását a *reprodukció* szóval

fejezzük ki, holott ha a méreteiben is azonos az eredeti a képpel, akkor a hasonmás (faksimile, kópia, lenyomat) fogalma illene rá jobban, a szóhasználat teljesen eltér a hagyományosan megszokottól. A *hasonlóság* és a *vizuális azonosság* vagy *megfelelés* közötti finom különbségnek azonban nagyonis nagy jelentősége van.

A *hasonmás* kifejezést elsősorban akkor használjuk, amikor valamely személy megtévesztően úgy néz ki, mint egy másik személy, de vagy mégis érzékelünk némi különbséget, vagy valamilyen a vizuális megfelelésen kívüli tény szól az azonosság ellen. De a hasonmás kifejezést nem alkalmazhatjuk képekre. A kép és a taktilis valóság összevetésekor a hasonmás fogalma kevésbé használható kifejezés, hiszen egy ilyen összevetés esetében a hasonlóság mellett azonnal látjuk a különbségeket is. Ezért egy képi jelenbe állítás semmiképpen sem tekinthető hasonmásnak, mivel az azonosság meghatározott területre korlátozódik. Ezt még egy tükörképről sem állítjuk. Egy személy jellemzői közül a képére (megmutatkozására) vonatkozóan csupán a *formaazonosság* vagy a vizuális jellemzőknek a *megfelelése* lehet helytálló megállapítás, minthogy a képi megmutatkozás semmilyen tekintetben nem hasonlíthat a megmutatkozóra oly módon, hogy bárkit is megtéveszthetne. Ugyanezért nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett mimézisről sem, hiszen ki venné komolyan, hogy a vízfelszín miméziis útján jeleníti meg, ami benne tükröződik. A miméziis kezdetben a már ekkor absztrakt mozgásformát megvalósító táncra s talán a zenére utalhatott, s nem a mai értelemben vett képalkotásokra. Szókratész is ebben az értelemben használta. Az első képtípus, amelyre Platon alkalmazta e szót, a tragédia volt, majd a többi képalkotásra is kiterjesztette használatát.

A *hasonlóság* esetében azonban bizonytalanságérzés keríti hatalmába azt, aki összeveti a képet a feltételezett megmutatkozóval. A hasonlóság szóban nincs jelen annak a bizonyosságnak az érzése, amely a megmutatkozást a megmutatkozóhoz eloldozhatatlanul hozzáköti. Az „Ő az!” felismerésének egyértelműsége nélkül az érzékelésbe egyfajta eldönthetlenség, kétség fészkel be magát, amely olyan állapotot teremt az észlelés aktusában, amely lehetetlenné teszi az azonosíthatóságot, a ráismerést. Az „úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás” kifejezés viszont már egyértelművé teszi a szereplők, az összevetés alapját jelentő hasonlító és a hozzá mért hasonlított viszonyát. A formai megfelelés ellenére is fennálló különbség a megmutatkozás és a vélt megmutatkozó között olyan érzéki egybeesésre utal, amely hamis azonosságérzetre épül. Annak ellenére, hogy amikor két személy vagy tárgy úgy hasonlít egymásra, hogy könnyen össze lehet őket tévesztetni vagy azonosítani lehet őket, elvileg sokkal nagyobb közelséget érzünk közöttük, mint egy megmutatkozó személy és képi megmutatkozása között. Mégis, csak ez utóbbi esetben beszélünk azonosságról, ami jól mutatja a megmutatkozó és képi megmutatkozása formai-érzéki azonosságának eredendőségét és a képek eltérő használatát. Annak ellenére, hogy a kép saját minősége lehetetlenné teszi a megmutatkozás megmutatkozóval való teljes azonosítását, éppen a létet meghatározó közegekre vonatkozó különbségektől való eltekintés ad magyarázatot egy kitapinthatatlanul lapos és anyagtalan portrénak az adott személlyel való azonosításához.

Az azonosság, hasonlóság és különbség megértése minden biológiai létezésnek az alapját jelenti. Ha a kép a valósággal áll viszonyban, akkor ezt tükröznie kell, s a képeknek nincs is ennél alapvetőbb feladatuk, amikor a jelenbe állítanak valakit vagy valamit. A megmutatkozó létpozíciójának és létminőségének a felismerése a látás mellett a képeknek is az elsőrendű feladata. Amennyiben a kép megtevéstől lenne, ahogyan ezt Platón állítja, úgy az életvilágban való tájékozódásunk válna bizonytalanná. A képek használata annak a bizonyítéka, hogy a látás a valóságot közvetíti. Ha nem így lenne, a képek semmire sem lennének alkalmasak. A látással és a képekkel kapcsolatos nem megfelelő nyelvhasználat, a nem odaillő szavak és rosszul felmért viszonyok és összefüggések félrevezethetnek a látásról és jelenségekről való gondolkodást.

A képek valóságban betöltött szerepének a jelentősége a velük kapcsolatos nem megfelelő metaforák alkalmazásakor érhető tetten. Amikor egy képen felbukkanó alakra azt mondjuk, hogy az valakire hasonlít, akkor nem gondolhatunk arra, hogy azt a bizonyos személyt látjuk a képen megjelenni. Az összetéveszthetőség értelmében felfogott *hasonlóság* ezért nem megmutatkozó és megmutatkozása, azaz nem a taktilis valóság és vizuális megmutatkozására redukált képe viszonylatában merül fel. Ha valaki valamely másik személyre összetéveszthetően hasonlít, az még nem jelenti azt, hogy képi viszony keletkezett közöttük, hogy egyik a másiknak a képi megmutatkozása. Az ikertestvérek legfeljebb metaforikusan képmásai egymásnak. De például egy festett kép reprodukciójával vagy faksimile kiadásával szemben – amikor az eredetivel mindenben egyező, de valójában egy utólagosan reprodukált kiadványról, egy képnek a képről van szó, már nem beszélünk sem hasonlóságról, sem azonosságról. Egy fotón vagy egy reprodukción megjelenő alaknak a megmutatkozásáról nem azt mondjuk, hogy hasonlít a megmutatkozó személyre, hanem azt, hogy azonos vele. Ugyanakkor annak ellenére, hogy egy festett képről készült fotó vagy reprodukció maga is kép, nem azonosítjuk őket egymással. Képként az azonos közeg ellenére – vagy talán éppen azért – a különbségeknek van döntő jelentőségük. Ezért egy festmény reprodukciójáról azt tartjuk, hogy bár vizuális értelemben részletekbe menően megfelelnek egymásnak, a reprodukció, amely olyan produkciót jelent, amely megismétli (re-produkálja) valaminek a képét, mégsem azonos a festménnyel. Ebben az esetben az eredeti (kép) és annak technikai eszközökkel újra alkotott képe közötti megkülönböztetésnek van elsősége. A reprodukált és reprodukciójának a viszonyára az azonosság és a nem-hasonlóság egyaránt rányomja bélyegét. De a kép és reprodukciója viszonylatában a *nemazonosságot* sem állíthatjuk, hiszen ebben az esetben a reprodukción nem az adott festmény jelenik meg az alkotó kéznyomával, intenciójával, érzékenységgel, hanem egy másik képtípus. Az azonosság és a nemazonosság viszonylatában egy logikán és érzékelésen kívüli, társadalmi szempont lép be abba a döntési mechanizmusba, melynek során eldől a két képtípus értékviszonya.

A *képmás* fogalmával az a baj, hogy ebben a szóösszetételben a második szó *másolatot*, *utánzatot*, *összetéveszthető hasonlóságot* jelent. Márpedig nem ismételhetjük meg Platón azon hibáját, hogy a képet valamilyen dolog, személy vagy

jelenség pusztán utánzásának tartjuk, ha mégoly tág értelemben és rugalmasan használjuk is a *mimézis* fogalmát. A görög nyelvben e fogalom kialakulásának és használatának megvolt a története, s a jelentése sem volt teljesen azonos azzal, amit a latinban az *imitatio* (*imitatio*) szó jelentett, s még kevésbé, amit korunkban az utánzás, másolás, ismétlés, sokszorosítás, a színlelt azonosság, vagy a látszatazonosság (*szimulákrum*) stb. szavak jelentenek. Két eszköz – például szerszám – hasonlíthat egymásra, mégsem egymás utánzatai vagy képei. Akár össze is téveszthetők, ám nem áll fenn közöttük semmiféle képi viszony, sem az utánzás valamilyen formája. Ezekben az esetekben ugyanis a tudás átadása, a tanulás jelenik meg, mégpedig olyan létmódozatként, amelyben az elsajátítás és az ismétlés tekinthető utánzásnak. Ez ugyanis a tanulás lényege. Aki eltanul valamit valaki mástól, az igyekszik egy az „eredetivel” azonos formát vagy jelenséget, azonos eljárással és megoldással előállítani. Ám, ha az egymást követő generációk a tanulásuk során pusztán utánóznak egymást, a platóni elképzelés szerint egyre mélyebbre kellene süllyedniük az utánzások egymásra halmozódásában, ha nincs meg bennük az idea. Még abban az esetben is ez várna rájuk, ha visszaemlékezhetnének egy életüket megelőző igazságra. Az ideák esetében azonban nem visszaemlékezünk előző életünkre, hanem másoktól, korábbi generációktól kapjuk ajándékba a tudást és az ismereteket. Azaz megtanulják a korábbi generációktól az előállítás módját és a vele kapcsolatos elvárások teljesítését. *Ismétlésről*, s nem pusztán *utánzásról* van szó. A „csináld utánam” kifejezésben is az ismételhetőségen, s nem valamely megoldás halovány utánzásán van a hangsúly. Az utánzás szó diszkreditálását Platón végezte el, s ezért is kell meg szabadulnunk ettől a szótól.¹⁰

Ha valaki valaki mást utánózik, vagy úgy néz ki, úgy viselkedik vagy cselekszik, mint akihez hasonlít, az metaforikusan annak a „képeként” mutatkozik meg. Ha közismert politikust utánózik egy színész, akkor utánzásról beszélünk, mivel a politikus „után csinálja” azon érzéki jellegzetességeket, amelyről az adott politikus felismerhető. A gesztusokat, mozdulatokat, arcminimikát levásztja a személyről, s maga is előállítja azokat. Ám a festő, amikor képet hoz létre, nem utánózza sem azt, akit képén megjelenít, sem a természetet, legfőljebb átveszi vagy alkalmazza a másik festő technikáját, eljárását, stílusát, megoldásait, esetleg a látásmódját. A festési technika elsajátítása esetében, amely évszázadok alatt formálódik ki, beszélhetünk csak utánzásról. Az „utánzás” ebben az esetben a képjelenségek létrehozásában, az előállítás egyéni megoldásaiban jelenik meg. Például akkor, amikor a tanítvány oly mértékben elsajátítja a mester stílusát, hogy az összetéveszthetővé teszi képalkotásait. Ebből az összefüggésből azonban a megmutatkozó és a megmutatkozás

¹⁰ Az utánzás szó jelentésében nem választható el az eredetiség kifejezéstől, amely ennek az ellentéte. Ennek a két szónak a különbségét az európai és a keleti kultúrák közötti eltérés rajzolja ki élesen. A nyugati kultúra megtanulta, hogy az újításnak, az új megoldásoknak, eszközöknek stb. mekkora jelentősége van. Ezzel együtt azt is, hogy az újítás védelemre szorul, mert e védelem hiányában nem alakul ki, s nem válik gyakorlattá. A keleti kultúrában a helyes utat a kivitelezés pontossága, minősége jelzi, s nem az új megoldások, technikák bevezetése.

viszonya kimarad. A kép pusztá képződményként szintén nem képes utánozni, legfeljebb észlelésekor a látásunkat csalja meg. Így működik például egy torzítás-mentes tükör, vagy amikor úgy érezzük, hogy a festményen lévő alak a tekintetével figyel és követ bennünket.

Amire egy képi megmutatkozás képes, az nem több, mint a *vizuális jelenbe állítás* (a reprezentáció eredeti jelentésében). Ám nem a megmutatkozó személy, dolog vagy jelenség, hanem csak a vizuális képe az, ami előttünk megjelenik, s ezzel a kép nézője is tisztában van. Erre a kizárólag vizuális minőségre redukálva a képjelenséget, már kijelenthetjük, hogy valóban éppen úgy a megmutatkozót érzékeljük, mint egy tükörkép esetében. Azért véljük a képen a megmutatkozót feltűnni, mert vizuálisan azonosítjuk vele a megmutatkozását. Nem azt mondjuk: „ez a képi megmutatkozás hasonlít X-re”, hanem azt, hogy „ez X (képe)”. A vizuális formai jellemzők tekintetében nem mimézisről kell beszélnünk, hanem azonosságról. A kép szemlélője a képen megmutatkozó alakot azonosítja azzal a „másik” képpel, ami az adott személyről vagy általában az emberekről benne emlékképként él. Mivel azonban a kép elárulja jelenségvoltának kizárólag rá jellemző tulajdonságait is, azaz kidomborodni látjuk a kép-voltát, csak igen ritka esetben ér bennünket érzécsalódás, s véljük úgy, hogy nem képet, hanem közvetlenül (a kép közvetítése nélkül) „magát a dolgot”, a tapintható jelenséget, illetve személyt látjuk. Ilyen érzécsalódást azonban csak a tükörkép okozhat, amelyben minden együtt van, ami a vizuális érzékelésben megfelel azon elvárásnak, hogy a kép kizárólag tükrözöttként legyen érzékelhető, s a képszerűségét elfedve összetéveszthető legyen a taktilis valósággal. A tükörkép lényege, hogy csak a térbeli pozíciókat változtatja meg, de ami az időbeliséget illeti, ezen a téren szimultán együtt mozog a megmutatkozókkal. Amikor azonban egy ember által alkotott képre tekintünk, s e képben valakire/valamire *ráis-merünk*, tudatában vagyunk annak, hogy egy képpel állunk szemben, amelynek megvannak a maga kizárólag rá jellemző minőségei is. Ezek olyan minőségek, amelyekkel a megmutatkozó személyek, dolgok, jelenségek nem rendelkeznek. Emellett tisztában vagyunk a képek megfelelő használatával is, ami arra utal, hogy tapasztalati és gyakorlati tudásunk rejtett módon ugyan, de még mindig irányítja látásunkat és gondolkodásunkat.

Számomra úgy tűnik, hogy mielőtt Mitchell tudományos kutatásának a tárgyaként ideiglenes rendszerbe foglalta a képtípusokat, nem tisztázta kellőképpen, hogy milyen kritériumai vannak a kép fogalmának, mik a jellemzői, milyenek az egyes képfajták egymással való összefüggései, vagy a tipikus, minden más jelenségtípustól különböző karakterjegyei, mi az alkalmazásuk módja, s ez miként befolyásolja a képi minőséget, s mi az, ami minden – egymástól mégoly távolinak tűnő – képfajtát egy közös fogalom alá rendel. Mentségére legyen mondva, ő volt az első, aki átfogó elméleti alapállásból igyekezett elkülöníteni a képeket más jelenségektől. Mivel nem akarta elkapkodni a tipologizálást, különböző tudományok vizsgálódási területeként jelölte ki az egyes képtípusokat, hogy azután ennek alapján rendszerezze őket. Ez a megoldás azonban nem pótolja a kép fogalmi definícióját. A tipológia arra való, hogy ha nem is szerkezetiként, de összefüggéseiben elrendezzen egy jelenségcsoportot

az elmélet számára. Mindezek ellenére a tipológiának látenszen tartalmaznia kell magát az elméletet is, hiszen nem kerülhet vele ellentmondásba. A tipológia egy rendszer vagy egy elméletnek az előszobája. Ami Mitchellnek a legkevésbé sikerült, az a vizuális megismerésnek és a képeknek a megkülönböztetése. Márpedig a számunkra lényeges választóvonal nem a látás és a többi érzékszervvel, illetve a nyelv és segéd-eszközei (logika, kauzalitás) segítségével megszerezhető ismeret különbségében van, hanem a látás (folyamatának) és a képnek nevezett jelenségtípus között húzódik. Az olvasás művelete is a szem közreműködésével történik, mégsem beszélhetünk vele kapcsolatban vizualitásról, s még kevésbé képalkotásról, legalábbis abban az értelemben, ahogyan ezt a vizuális megismeréssel kapcsolatban egyesek képzelik.

Mitchell tipológiájának a kritikai feldolgozását az általa az első kategóriába sorolt képek; a festmények, szobrok és tervrajzok értelmezésével folytatjuk. E jelenségek közül azonban mi csak a szobor fogalmát fogadjuk el valóban képi jelenséggént. A *festmény* kifejezés ugyanis a kép vagy műalkotás létrehozásának az eszközét és módját nevezi meg, de mint tudjuk, nem minden festési eljárás eredményez képet. Egy festett faldekoráció nem feltétlenül eredményez egyben képet is. A festmény fogalma éppoly általános, mintha a szobor helyett plasztikát említenénk, amely egy jóval tágabb jelenséggörte foglal magába. Tudjuk, hogy a műalkotás céljából létrehozott festmények lehetnek absztraktak vagy egyszerűen díszítő jellegűek is, és ebben az esetben már nem tekinthetők képnek, ha e szó tartalmában a *reprezentáció* jelentését, az *újra-megjelenítést* (*újra-jelenbe állítást* vagy *újra megmutatkozást/bemutatást*) értjük.¹¹ Egy absztrakt festmény semmit nem jelenít meg újra, mivel minden tekintetben létrehozó és nem megjelenítő művelet eredményeként keletkezik.

A manuális képalkotás eszköze és technikája nem egyedülálló vagy kivételes. Képet és falat is lehet ecsettel festeni. A XX. században készült absztrakt vagy minimal art alkotások monokróm festményeit a fentiek miatt semmiképpen sem lehet képi jelenségnek nevezni. Még abban az esetben sem, ha egy máshol már látott, ugyanilyen színnel lefestett és szintén monokróm falfelület képét látjuk benne. Az absztrakt festmény vagy grafika önmagán kívül nem jelenít meg semmi mást. Nem ismerünk rá benne „valami másra”, ami által a *megmutatott* és a *megmutatkozás* között olyan differencia keletkezhetne, mint amelyet a dolog (jelenség, látvány) és a képe között érzünk és feltételezünk, s ami alapján az egyiket megmutatkozóznak, a másikat e megmutatkozó képének, illetve megmutatkozásának érzékeljük és tekinthetjük. Az absztrakt festmény nem utal tovább bennünket egy megmutatkozóhoz. Ugyanakkor ez nem jelenti egyben azt is, hogy egy absztrakt műalkotásnak nem lehet tartalma, jelentése vagy hogy ne lehetne reprodukálni. Paradox módon, egy ilyen festmény reprodukciója már tekinthető képjelenségnek. Azonban ettől még

¹¹ Az általános díszítőmotívumok ismételt megjelenése sem tekinthető képi megoldásnak. Ebben az esetben éppen úgy, ahogyan a szerszámok ismételt előállítására esetében ismétlésről, s nem képi jelenbe állításról vagy megjelenítésről kell beszélünk. Egy elvont díszítőmotívum megismétlése ugyanúgy nem valamely létezőnek a jelenbe állítását jelenti, ahogyan egy kör többszöri rajza sem tekinthető a kör képének. A díszítőmotívum minden ismétlésben önmaga, s nem a képe jelenik meg.

maga a festmény nem válik képpé, hanem csak arról van szó, hogy a festmény képét észleljük, illetve a festményt egy képen látjuk újra megjelenni.

Ám, hogy kiélezzük a helyzetet, egy átmeneti jelenséget fogunk példaként megemlíteni. Sokaknál okoz zavart, hogy például a geometrikus formákat nem egyszerű a képi jelenségek viszonylatában értelmezni. Ezek rendszerbe sorolása azért nehéz, mert geometrikus formákra rábukkanhatunk a természetben, de a társadalomban is, azaz egy mindenhol fellelhető jelenségekről van szó. Ám a magában vett geometrikus forma csak addig absztrakció, amíg nem érzékelhető, hogy milyen konkrét jelenség részeként jelenik meg vagy milyen jelenséget reprezentál. A természetben fellelhető geometrikus formák mindig valaminek a geometrikus formái. Platón nyomán a geometrikus formákról azt tartjuk, hogy azok érzéki ideák. Ám kérdéses, hogy e formáknak ez a tulajdonsága nem csupán a nyelvi elvárásban fedezhető-e fel, hanem valóban létezik-e saját kritériumait teljesítő érzéki megjelenésük is? Abban a tekintetben a geometrikus formák azonosak a képekkel, hogy e formák is le lettek választva anyagi hordozójukról. Azonban e formák nem egyéníthetők, azaz nem konkrétak, mint a képi megmutatkozások megmutatkozói. Igaz, hogy a képi megmutatkozásokon sem csak egyéniségek portréit láthatjuk, de minden képen rögzített emberi alakról és portréről feltételezhető, hogy annak ellenére, hogy nem konkretizálható, általa egy valóságos személy jelenik meg, mivel általában vett emberi alakok csak a statisztikákban, matematikai mennyiségekként és a nyelvben léteznek. Egy emberi alak legfeljebb piktogramként válhat oly mértékben általánossá, mint egy geometrikus absztrakt forma. A piktogram azonban már a képi megjelenítés határán áll, s részben jelként funkcionál.

Ezt a problémát át lehet vinni a vizuális érzékelés más területeire, így például a képi jelenbe állítás különböző határterületeire is. Tagadhatatlan, hogy nem lehet egy erősen sematikus ló képét azonosnak tekinteni egy általában vett állat képevel.¹² Általában vett állat ugyanis csak a nyelvben, fogalmi absztrakcióként létezik, az érzéki valóságban viszont különböző állatfajok, s azokon belül konkrét egyedek

¹² Ha egy gyermek sematikus lórajzát nézzük, máris lehetségesnek tűnik a konkretizálás, ha a gyermek számára a rajzolt ló egy általa ismert és megnevezett lóval azonos. A gyermek számára az adott ló rajza egy meghatározott lóval azonos, s ezért a rajz, ha nem is vizuális karakterjegyeit illetően, hanem a képhez csatlakozó nyelvi értelmezésben, de mégiscsak egy konkrét megmutatkozássá válik. Ugyanez a helyzet akkor is, amikor egy portré esetében csak valakinek az elmondása alapján vagy bizonyos dokumentumokból értesülünk arról, kit jelenít meg a portré. De amikor egy ismeretlen személlyel találkozunk, akkor is a bemutatkozás segít azonosítani az illetőt, mivel az arca (képként) számunkra ismeretlen személyt jelenít meg. A név azonban még nem tartalmaz kielégítő információt. Az azonosítás azt jelenti, hogy az adott személynek a társadalmiságát illesztjük hozzá ahhoz az érzéki látványhoz, amelyet az ismeretlen személy arca nyújt számunkra. A társadalmiság a közösségben elfoglalt pozíciót jelenti, amely személy tulajdonképpeni lényegét árulja el, míg az arc kinézete, formai jellemzői, karakterjegyei pusztán az adott személy biológiai létéről árulkodnak. Minthogy a piktogramok a jel és a kép határán álló jelenségek, ahhoz, hogy valamit vagy valakit konkrétan a jelenbe állítsanak, túlságosan elvontak. Ám, kétségtelenül felismerhető bennük az átmenet a jelek és a megjelenítés között.

léteznek, amelyek mindegyikének mások a formajellemzői. Az őskori barlangképek állatalakjai ugyan egyes állatfajokat rögzítettek, de e képeket azért tekinthetjük mégis képi megmutatkozásoknak, mert ennek ellenére sem olyan szigorú kritériumok alapján lettek megjelenítve, mint az absztrakt geometrikus formák, amelyeknek minden megjelenítése eredeti. A geometrikus formáknak azért nincs képük, mert minden megjelenésük azonos az adott geometrikus formátípus mindegyikével, s minden, ami egyedi rajtuk, eltávolítja őket önmaguktól. Ezért az ilyen „egyedi jellegzetességek” figyelmen kívül hagyhatók. Ezzel szemben minden ló hordozza egyedi tulajdonságai mellett fájának általános jellemzőit is. Egy emberi arc képe akkor is emberi arcot jelenít meg, ha nem ismerjük fel, ki jelenik meg általa, vagy amikor az arc sematikus és nem fedezhetők fel rajta a személyiségegyek. A néző számára az ismeretlen személyek portréiban is személyek válnak érzékileg jelenlévővé. A túlságosan sematikus arcképet azonban hiányosnak, befejezetlennek érezzük. De még ha nem is egy konkrét vagy általunk ismert személy arcának a képéről van szó, hanem csak általában egy emberi arcról, azt akkor is egy létező személyhez kötjük, azaz képzeletünkben egy megmutatkozót, egy ismeretlen X-et rendelünk a kép mellé/mögé, s a képet az „ő” megmutatkozásaként értelmezzük. Egy ilyen arc, ha nem túlságosan stilizált, mint a piktogramok, akkor alig különbözik egy olyan arctól, amelyben nem ismerünk rá senkire sem, mégis úgy értelmezzük, hogy „valakinek az arca”, esetleg egy általunk nem ismert személlyel azonosítható”.¹³

A geometriai formákkal azért más a helyzet, mert egy jellegzetes, egyszerűbbre nem redukálható ideális geometrikus forma minden más olyan geometrikus formát reprezentál, amely lényegi tulajdonságai tekintetében (elősorban a szögei és az oldalai tekintetében) megegyezik vele, függetlenül az anyagától, a méretétől, színétől, a térbeliségétől, a megjelenítés eszköztől. Minden négyzetes (egyenlő oldalú, derékszögekből és egyenesekből álló) forma minden más ugyanezen tulajdonságokkal rendelkező négyzetes formát re-rezentál. De ez a forma nem képként jelenik meg, hanem maga az absztrakt vizuális jelenség, az elvárt kritériumoknak megfelelően, jelen esetben négyzetként áll előttünk. A négyzetes geometrikus formákkal szemben meghatározott elvárásaink vannak: egyenesek határolják, a gyakorlatban alkalmazott geometria elveinek megfelelően, szögeinek összege 360° legyen, tökéletes síkban helyezkedjen el stb. Egy négyzethálós lapon az egyes négyzetek nem képei, nem utánezatai vagy másolatai egymásnak, hanem mindegyik egy-egy négyzet, amelyek együttesen négyzethálót alkotnak. A vízszintes és függőleges vonalak viszonyai, derékszögű metszéseik eredményeként keletkezik a négyzethálós rácsozat egy sajátos mintázatként.¹⁴ Egy ilyen rácsozatnál semmi sem igazolja jobban, hogy az elvont

¹³ A megmutatkozó és megmutatkozása szempontjából igen érdekes a fotó és annak a rendkívül részletzegény, piktogramszerű megjelenésének a kérdése. Bármilyen egyszerű és részletzegény is egy fotó, mindig valóságos megmutatkozót rendelünk mellé, azaz elismerjük, hogy az a jelszerűvé válása ellenére is valakinek a képe.

¹⁴ Egy ilyen mintázatként minden eleme absztrakt. A vonal csak abban az esetben konkrét, ha valaminek a kontúrjaként jelenik meg. A magában álló, semmit nem körülkerítő vonal azonban tiszta

négyzetes forma nem a képével reprezentálja magát, hanem mindig maga jelenik meg. Nem emelhető ki egyik négyzetes forma sem, hogy az a többi négyzetes forma mintaképe, ideája, genezise vagy eredetije. Ám, ha ez a forma kilép a pusztá absztrakcióból és például kőtömbként, egy épület vagy egy tárgy formájában mutatkozik meg, akkor már minden további nélkül válhat egy kép megmutatójává. Igaz, ez már nem pusztán egy négyzet, hanem az adott kőtömb, épület vagy tárgy részeként válik képpé, amiben történetesen egy szabályos geometriai formát alkot. De e formán túlmenően más egyedi jellemzőkkel is rendelkezhet. A tárgyi lét önmagában még nem kritériuma annak, hogy képet lehessen alkotni valamiről, de az, hogy felülete legyen, annál inkább, mivel a forma és képi megjeleníthetősége egyaránt felületekhez kötődik. Ezért a szellemi létezők képi megjelenítését kvázi formák segítségével oldották meg a képalkotók.

Mi a helyzet azzal a szabályos geometriai formával, amelyet rövidülésben, a perspektíva törvényeinek megfelelően jelenítenek meg? Ha ez a forma magában áll, absztrakció, ha viszont egy képjelenség részeként érzékeljük, akkor az dönti el a kérdést, hogy van-e olyan tulajdonsága is, amely egyéni, netán egy tárgy felületéhez kötött, illetve valamilyen konkrét dologra utal. Egy geometrikus forma különböző projekciói maguk is elvontak. Egy geometrikus rajz, ha mégoly projekcióként jelenik is meg, nem tekinthető képjelenségnek.

Geometrikus formákat a Mitchell által az első kategóriába sorolt tervrajzok is tartalmaznak. A tervrajz olyan rajz, amely nem a mindennapi látást reprezentálja. Olyan segédeszközként funkcionáló jelek (vonalak, egyenesek, szögek stb.) segítségével megszerkesztett, de a résztervek jelként való funkcionálása miatt képjelenségnek nem nevezhető jelenséget jelent, amely csak a végső, összegző fázisában, a részletrajzok *konstrukciójából* összeállított látványként tekinthető képnek. A tervrajzok önálló részletrajzok formájában egyszerre mutatják egy dolog vagy jelenség egyetlen konkrét nézőpontból sem látható, meghatározott elvárások szerint kivitelezett szerkezetét, összefüggéseit, térbeli viszonyait, adottságait, arányait és külső vagy belső felületének látványképét (=látványtervét). Más megközelítésben, a tervek megvalósítását követően viszont egy valóságos építménynek vagy dolognak már csak a dekonstrukciója lehet. A tervrajzok könnyedén hatolnak át a valóságban szilárdnak tekinthető felületeken (például falakon), hogy vizuálisan jeleníthessék meg tárgyak másként nem érzékelhető szerkezetét, ami azt jelenti, hogy a felület adottságait másként veszik figyelembe, mint egy képi megjelenítés. A tervrajz lehetővé teszi a felületen való átlátást.

A szerkezet, akárcsak a képjelenségek kompozíciói, maga is absztrakció eredményeként jön létre. Abban az esetben, ha látványtervről van szó, a tervrajzról már

absztrakció. A szabályos geometrikus formák és az őket körülhatároló vonalak, egyaránt absztraktak. A geometrikus forma „kontúrja” nem egy taktilis önmagában álló természetes formát kerít körül, hanem egy sematikus síkgeometrikus formát jelöl ki. A forma létező, de nincs „eredetije”, konkrét megmutatója, amivel egyszerre azonos és egyben különbözik is tőle, mert minden geometrikus formában maga a forma van jelen megduplázódás nélkül.

valóban állíthatjuk, hogy kép, ám ez a terv részleteit egybegyűjtő és egységbe szervező, illetve megkonstruáló, egyben saját részeit (konstrukcióját) el is rejtő látványkép már nem tekinthető a szó tulajdonképpeni értelmében tervrajznak, mivel nem a tervezett jelenség szerkezetét, felépítését, részelemeinek az egymáshoz kapcsolódását jeleníti meg, hanem annak érzéki egységbe foglalt látványát *képként*. A *látványterv* szóösszetételben a 'terv' részelem arra utal, hogy a megmutatkozó még nem létezik. Ez azt jelenti, hogy a képe megelőzheti a megmutatkozót. Ez az ellentétbe fordítja a megmutatkozó és képe eredeti viszonyát, miszerint a megmutatkozó léte a feltétele a képi megmutatkozásának. Azonban egy mégoly részletes jelekből álló szerkezeti rajz sem tekinthető képnek, ha a szerkezetét jelző és kijelölő egyezményes jelek, s nem a leendő vizuális látvány érzéki egysége dominál.

Habár a tervrajz nem olvasható lineárisan, miként egy írott szöveg, mivel a képekre jellemzően két vagy – miként újabban – három dimenzióban terjed ki, ám értelmére a jelek olvasásából, és nem egy megmutatkozónak az érzéki jelenbe állításából derül fény. Ebből a szempontból a tervrajzok átmenetet képeznek a képek és a nyelviileg értelmezhető szövegek között. Egy rajz minél inkább tervrajz, annál kevésbé kép, s minél inkább kép, annál kevésbé érzékeliük jelekből előállított rajzolatként. A tervrajzon tehát a heterogén és az absztrakt és képi alkotóelemek együttes szereptelvetése azt jelenti, hogy a képiséget a nem-képi (jelekből álló) jelenségektől elválasztó határvonal a tervrajzon belül húzható meg, s nem annak a határán. A tervrajzok olyan konstrukciók, amelyeknek a végső célja jelek segítségével létrehozni egy olyan jelenségszintű képi egységet, amely elárulja a megmutatkozónak azon részleteit és összefüggéseit is, amelyeket a képe (az egy adott nézőpontból látható felületének a látványa) nem árul el. De éppen ennyire igaz az is, hogy a tervrajz több kép egymáson áthatoló látványának az egybekomponálásával keletkezik, akár a röntgenképek, amelyeket viszont ennek ellenére is képnek tartunk. A röntgenképek ugyanis nemcsak képalkotó eljárással készülnek, de híján vannak a tudatosan alkalmazott mesterséges jeleknek is.

Mitchell második kategóriáját, amely az optikai tükröket és kivetítéseket tartalmazza, sem érezzük teljesen meggyőzőnek, mivel nem jelöli, hogy a természetben fellelhető, természetesként számontartott tükröződésekről vagy mesterségesen előállítottokról van-e szó. Az előbbieket – mint a víz tükröződését vagy a délibábot – természetes képeknek tekintjük, míg az utóbbiakat meghatározott eszközök segítségével magunk állítjuk elő, ezért ezek a technikai képek kategóriájának határán jelennek meg. Ez pedig azt jelenti, hogy bár a kép mint olyan minden esetben természetes, minthogy általa optikai törvényekből fakadó jelenség valósul meg, de egyes mesterségesen előállított képtípusokra a természetben nem találunk példát. Olyan pontos és torzításmentes képalkotó eszközökkel, mint amilyen az általunk használt tükör, a természet nem rendelkezik, miként a képek rögzítésének lehetőségével sem. Kizárólag az ember által létrehozott képek rögzítettek. A víz tükröződésének változásai együtt érzékelhetők a tükröző felülettel, a fényviszonyokkal és a víz állapotváltozásával. A délibáb pontatlan képe megtéveszti a szemünket, de ez a képtípus sem statikus. Az elme képei is hasonlóképpen illékonyak és folytonos

eltűnésnek és újra felbukkanásnak vannak kitéve.¹⁵ Az elmeképek nem vehetők tüzetesebben szemügyre, minthogy azokat nem a szemünkkel látjuk, s akárcsak a taktilis valóságban, ha az adott kép valamely részlete érdekelne bennünket, máris képváltást hajtunk végre. Ma már tudjuk, hogy az ember által alkotott képek rögzítettsége sem jelent abszolút biztosítékot a kép változatlanságára nézve, hiszen nem választható el attól, aki nézi őket, s azoktól a körülményektől, viszonyoktól, adottságoktól sem, amelyek között megtekintésre kerülnek. Ráadásul a képek hordozója is öregszik, minthogy ki van téve a környezetben végbemenő fizikai és kémiai folyamatoknak és változásoknak. Az idő jelei éppen úgy kiülnek a képek felületére, ahogyan a tárgyakon is felismerhetők.

A természetes és a mesterséges tükröződések egyaránt a természeti törvényeknek megfelelően működnek. Ebből a nézőpontból szemlélve nincs különbség közöttük. Mesterséges képnek azt nevezzük, amikor egy képtípus keletkezése során az emberi tudás és technológia is szerepet kap. A természetes és a mesterséges tükröződések között helyezhető el például a *camera obscura*, amely egy természeti jelenség mesterséges keretek között előállítva, de nem zárható ki teljesen a természetben való véletlenszerű előfordulása sem. Az emberi beavatkozást egy meghatározott fizikai jelenségre koncentráló célirányos reduktív eljárásként kell értelmeznünk, amelynek oly módon van része a kép előállításában, hogy lehetővé teszi a szükséges optikai törvények működését. Ezt a mesterséges eszköztípust reprezentálják a nagyítók és távcsövek. Optikai nagyító-lencsék azonban fellelhetők a természetben is, hiszen a szemben lévő fényátersztő lencse és a leveleken megülő vízcseppek is ekként viselkednek. Ám nem fordulnak elő csiszolt és minden szennyeződéstől mentesített üveg vagy műanyag formájában, amely lehetővé teszi, hogy továbbfejlesztésükkel távcsöveket és nagyítókat hozzunk létre. Az alkalmazott technika és technológiai eljárás mesterségesnek tekinthető az optikai törvények szempontjából, de a fizika más törvényeinek nagyon is megfelelnek, azaz természeteseeknek is tekinthetők.

A Mitchell által konkrétan a képtípusok között nem említett film és az egyéb – például számítógéppel előállított, gyakran pedig animált – mozgóképek korunk alighanem legtöbbet alkalmazott képtípusai. Az első mozgókép valóban felületen rögzített, majd kivetített állóképek sorozata volt, s bár csak más értelemben beszélhetünk vetítésről, de a számítógépen megjelenő képek is „vetítettek” és persze minden ember által alkotott képtípus a természeti törvények működését példázza. A vetület és a tükröződés alapvető optikai jelenségek a látásfolyamat alapja, hiszen mint említettük, a szemünk is *camera obscura*-ként viselkedik, idegpályáink pedig a vizuális információkat elektromos impulzusok formájában jelekké transzformálva továbbítják az agyba, ahol az feldolgozásra kerül. Ez pedig azt jelenti, hogy a retinára

¹⁵ Nem könnyen eldönthető kérdés, hogy egy emlékképnek az újabb és újabb felbukkanása tekinthető-e ugyanúgy, ugyanazon kép megjelenésének, ahogyan például egy számítógépen újra megjelenítünk egy képet. Ez utóbbi esetben is dilemmát jelent, hogy egy jobb felbontású kép azonos lehet-e egy rossz felbontású képpel? Hol tűnik el az azonosság? Meddig toleráljuk a kép minőségromlásából fakadó torzulást?

vetülő fény a fotoreceptorokban ingert kelt, amit az agyhoz kapcsolódó idegsejtek impulzusok formájában jelekké alakítva továbbítanak az agyba, s ez is a részét képezi a természetes képképződésnek. Amikor megismerésről beszélünk, a különböző kémiai és biológiai szinten végbemenő folyamatok, de még bizonyos kvantumese-mények szerepét is figyelembe kell vennünk. Ami „végeredményként”, azaz érzetként megjelenik elménkben, mégsem jelek valamilyen módon elrendezett sokasága, hanem a látvány vagy jelenség, alak vagy forma, vagyis a valóság észlelési képe.

Az optikának és a számítógépes rendszernek a kombinációja összetett technológiával előállított képet eredményez, amely létrejöttét illetően azonban semmiben sem különbözik az úgynevezett absztrakt jelenségektől. Ha a technikai képeken a vizuálisan érzékelhető legkisebb érzetegységeket keressük, akkor elmondhatjuk, hogy a pixelpontok csak méreteikben különböznek az anyagi jelenségek atomi szerkezetétől vagy az általunk még érzékelhető legkisebb egymástól megkülönböztethető egységektől. Az atomi szerkezeti szint a láthatóság tartományán túl helyezkedik el. A legkisebb képi egységek (pixelpontok) méreteikben sokszorosai az atomi szerkezetű anyagnak, s a képek előállításának az egyik célja éppen az, hogy ezek a pontok sajátos minőségükben a kép érzékelésekor éppen úgy eltűnjenek, mint az egyes atomok valamely dolog felületének az érzékelésekor.¹⁶

Az alkalmazott eljárás és technika, azaz a megjelenítés módja szempontjából a nyomtatás (a fotótechnika és a különböző nyomtatási eljárások) még abban az esetben is képet eredményeznek, ha egyébként olvasásra szánt, azaz jelekből álló szöveget jelenítenek meg. A nyom vagy lenyomat az említett optikai jelenségekhez hasonlóan képszerű jelenség, miként ezt az árnyék vagy a plasztikus formák térbeli lenyomatai is bizonyítják.¹⁷ A közvetlen testi érintkezés, illetve a presszió nyomán keletkező lenyomat tehát úgy tűnik, egyértelműen képszerű képződmény, mivel negatívként ugyan, de az egyik felület átveszi a másik formafelületét. A nyom esetében jól érzékelhetően szerepe van az anyagnak a képképződésben. Ha egy plasztikus betűt a homokba nyomunk, annak éppen úgy megjelenik a negatív formát mutató lenyomata, mint amikor egy harangot vagy egy szobrot bronzból kiöntenek. De a harang és a szobor közötti különbség éppen a forma vizuális érzékelésének és társadalmi alkalmazásának a sajátos minőségében jelenik meg. A harangot, akár csak a gépalkatrészeket, többnyire annak ellenére is absztrakt formaként értelmezzük, hogy pontosan tudjuk, ugyanolyan módon kerül előállításra, mint a szobor, s tisztában vagyunk a funkciójával, tárgyi alkalmazása lehetőségeivel és sajátos formájával is. Mégis, egy szoboralakban megjelenítést/jelenbe állítást látunk, míg a harangban csupán egy sokszorosító eljárás alkalmával létrehozható tárgyat. Az

¹⁶ Az összehasonlítás csak elméleti szinten állja meg a helyét, hiszen az atomok képe azok tovább bontásával atommagra és héjazatra teljesen eltűnik. Ezen a szinten már nem beszélhetünk képről, mivel a látás és különösen a kép vizuális érzékelhetőségének a feltételei alapvetően megváltoznak.

¹⁷ A nyom képi vonatkozásairól és az ember által alkotott képek kialakulásában játszott szerepéről *A kép archeológiája I* című kötetünkben tettünk említést (Zrinyifalvi Gábor: *A kép archeológiája I*. Budapest, 2005.).

anyagon alkalmazott egyszerű fizikai presszió nem elegendő ahhoz, hogy azt, ami így megjelenik, képnek, illetve képi megmutatkozásnak tekintsük. Az emberi forma esetében a cél is egy képi jelenbe állítás, azaz egy képi jelenségnek a létrehozása, míg a harangot eszközként meghatározott használatra állítjuk elő. Ez azt jelenti, hogy a kép különleges státuszának az eléréséhez nélkülözhetetlen az emberi intenció, alkalmazási és megértési mód, amelyeket közös nevezőre hozva a társadalmiság fogalmával illelhetünk.

A harangöntést tekinthetjük úgy, mint a tárgyak technikai sokszorosított előállításának egyik mintaképét, míg a szobor lehet a képi jelenbe állítás, a reprodukcióé. Azöntési eljárás közömbös abban a tekintetben, hogy képi vagy nemképi formáról van-e szó. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a sokszorosítási eljárás és az emberi alak között húzható meg a képi jelenbe állítás és a tárgyak sokszorosított gyártása közötti határvonal. A sokszorosítás még nem feltétlenül tekinthető képi reprodukciónak. A fotótechnika is a sokszorosító eljárások egyike, amivel akár mikroalkatrészeket is elő lehet állítani. A képi jelenség és a sokszorosító eljárás nem fedi le egymást pontosan, hiszen nem minden esetben tekinthető a sokszorosítás egy meghatározott módja képalkotásnak, miként a képalkotások mindegyike sem sokszorosítással kerül előállításra. Amíg lehetséges harangokat sokszorosítással előállítani, s ezek nem tekinthetők képalkotó eljárásnak, addig a sokszorosított harangokról más eljárással, például fotózással lehetséges képet készíteni. Ugyanaz a sokszorosító eljárás adott esetben pusztán mennyiségi növekedéshez vezet, míg máskor képet eredményez.

Senki nem tiltakozik azon kijelentés ellen, hogy egy autóról és más tárgyról is lehet képet előállítani. De ha ugyanazt a modellt sok példányban látjuk egy kikötőben, behajózásra előkészítve, akkor e példányokat egyszerű sokszorosított tárgyként, és nem egymás képeként értelmezzük. Ha viszont lefényképezzük a saját autónkat, akkor azt már képként értjük meg, mivel ebben az esetben már egy *egyéni történetre* szert tett tárgyról van szó. A jelenben állás a képekkel szembeni elvárásoknak megfelelően a vizuális érzékelésre lett redukálva. Hasonlóan átmeneti helyzet áll fenn a háromdimenziós sokszorosítás esetében is. A kikötőben látott, sorozatban készített autók formai szempontból sokkal inkább megfelelnek egymásnak, s lehetnek elvileg akár egymás megmutatkozásai, mint a róluk készült két- vagy akár háromdimenziós kép. Mégis ez utóbbit tekintjük képnek. Ez azt jelenti, hogy bár az anyagnak és a formának nagy jelentősége van a megjelenítés szempontjából, mégsem kizárólagosan ez az egyetlen figyelembe vehető szempont a képi minőség megállapítása szempontjából. A kép minőségéhez egyaránt hozzátartozik az anyagi létezés hiánya és a megmutatkozó felületének az érzékelhetősége. Ez teszi lehetővé a kép azon sajátos minőségét, hogy az érintés számára elérhetetlen.

Ezek alapján pedig azt a kérdést is feltehetjük, miért nem beszélt Platon a *mimézis* kapcsán a sokszorosításról, hiszen már ő is jól ismerte a pecsénymásokat és talán a sokszorosítás egyéb eljárásait is?

Míthogy a dolgok, tárgyak és jelenségek az ember számára valóan léteznek, a megjelenítés tekintetében a modern képalkotó technikai eljárással készült jelenségeket egységes technológiájuk miatt nem különböztethetjük meg aszerint, hogy *képi*

jelenbe állítások, absztrakciók vagy sokszorosítások. Egyik fogalom sem tekinthető objektívnek, feltéve, hogy van relevanciája ennek a szónak a képek kontextusában. Mindegyik képjelenségtípusnak kizárólag az ember számára van jelentése és jelentősége. A természeti vagy az ember által létrehozott tükröződések és/vagy vetületek esetében nem vetődik fel, hogy egy szöveg vagy jelekből álló jelenség tükörben látható képe minek tekinthető, jelnek vagy képnek. Mindkét fogalom – kép és jel – mögött az őseinktől örökölt képességeink, az emberi gyakorlat és az egész életvilág húzódik meg, minthogy számára valóan létezik egyik is, másik is.

A szövegek sokszorosítása Gutenberg óta nem képi, hanem reprodukív tevékenység, holott a lenyomaton alapul. Az azonban biztos, hogy az ember által alkotott kép nem tekinthető a megmutatkozó sokszorosításának, duplumának. Egy képen feltűnő szöveg esetében is felmerül a kérdés, hogy miként kell értelmezni? Az ilyen esetben mindkét állítást – hogy kép és jel – egyaránt igaznak kell elfogadnunk, hiszen egyfelől egy kép részeként jelenik meg, minőségében a megértésének a különbözősége ellenére sem üt el a kép többi részétől, másfelől viszont jelszerűségét képként sem veszíti el, s ezért éppen úgy olvassuk, mintha nem egy kép részeként érzékelnénk.

Mindezek ellenére visszaköszönnek Platónnak a valóságot szintekre osztó gondolatai, amikor az „utánzás utánzását” alacsonyabb rendűnek tartotta, mint az eredeti ideát, amikor egy műalkotásról és annak reprodukciójáról beszélünk. Habár a filozófus nem említette, hogy amennyiben egy dolog vagy jelenség kevésbé valóságos, hol és miként van benne jelen a valóság, illetve kitölti-e valami a valóság helyét az adott dologban vagy jelenségben, vagy egyszerűen csak „léthiányról” kell beszélnünk. Azonban a képek általános létminősége Platón nélkül is pontosan mutatja meg, hogy mi különbözteti meg a megmutatkozást a megmutatkozótól, milyen értelemben tekinthető egy képi jelenbe állítás valóságnak és milyen tulajdonságai alapján nem tekinthető annak.

A tükör mindent egyforma mértékben tükröz, azaz képként ver vissza. A tükörben megjelenő írásos szöveget szöveggént, azaz írott jelek rendszereként olvassuk, mivel a jelek képeit is jelekként értjük meg. A 3D-s nyomtatók és szkennerek éppen úgy, mint a fotók, bármit képesek képi eljárásuként újra megformálni. Jel és kép ugyanazon technikai eljárással kerül rögzítésre és a használatuk során derül ki, hogy melyiket tekintjük képnek, s melyiket jelnek.

Egy pohár használati tárgyként meghatározható funkciót lát el. Ha ezt a poharat egy színházi előadáson, azaz egy képi jeleneten belül kellékeként használják, akkor a pohár önmaga képévé válik, mivel egy képjáték részét alkotja.¹⁸ Ezen

¹⁸ Ugyanez az önmagáról alkotott kép volt jellemző az őskori ember testképjátékára is, amikor kommunikatív szándékkal, félig auditívan, félig testének játékával beszélte el a vele történeteket. Az ember öntudatának bizonyítékaként az arcképének a felismerése igen érdekes esete az önismeretnek. Gadamer joggal említi az *Igazság és módszer* című könyvének „Az esztétikai tudat absztrakciójának bírálata” című fejezetében, hogy „...minden önmegértés valami máson megy végbe, amit megértünk, s magába foglalja ennek a másiknak az egységét és önmagával való azonosságát” (Budapest, Gondolat,

az sem változtat, hogy valóban isznak belőle, vagy csak imitálják az ivást, hiszen a jelenet a maga egészében tekinthető képnek. Ha pedig filmre viszik a színházi előadásban a pohárból való ivást, még egyértelműbben képként (egy kép képeként) jelenik meg a pohárból való ivás mozzanata. Ha egy pohár papírból készült, s nem alkalmas ivásra, akkor csak egy pohár plasztikusra formált képe lehet. De amennyiben olyan pohárból készül, amelyből inni is lehet, a pohár sokszorosított eszközként önmagaként jelenik meg. Azonban ugyanabban a színházi jelenetben egy könyv szövege írásjelként válik érzékelhetővé, holott a pohárhoz hasonlóan egy kép részét képezi.

A sokszorosítás és a képi jelenbe állítás időnként egybeesik, s nem különböztethető meg egymástól, míg más alkalommal képesek vagyunk határozottan disztingválni a két minőség között. Alighanem a képek sokszorosítása erre a legjobb példa. Ugyanaz vonatkozik a jelekre és a képi megmutatkozásra. A sokszorosítás egy meghatározott minőségű dolognak a mennyiségiként való kezelését jelenti. Amíg a reprodukció többnyire egy képről vagy más típusú műalkotásról, jelenségről készült kép – amely vizuális minőségének nagyobb részét tekintve megegyezik az eredetivel –, addig a sokszorosított művészi képek reprodukciói, bár teljesen egyformák, egymásnak nem képei, viszont egyenragúak egymással, illetve megfelelnek egymásnak, amennyiben felcserélhetők. Azonos minőségüket közömbösen viselik, mivel nem egymáshoz, hanem a megmutatkozóhoz viszonyulnak. Amit az egyikről készült kép (fotó) megmutatkozóként a jelenbe állít, nem képe a többi sokszorosított példánynak, de ennek ellenére a kép a többi sokszorosított példányt is reprezentálja, mivel ezek a képek felcserélhetők.

A *reprodukció* (és a *replika*) fogalma azonban többjelentésű. Egyaránt jelent olyan jelenséget, amely létében megismétel egy már létező másik jelenséget, azaz reprodukálja (újraalkotja, előadja, termeli, bemutatja), de azt is, amikor annak csak a vizuális megjelenése (érzet- vagy látványegysége) kerül „ismétlésre”, mint például a festmények reprodukciói esetében. Elvileg a *hamisítványt* is fel lehet fogni úgy, mint *replikát* vagy *utánzatot*. Az élet is reprodukción, a DNS láncok önreprodukálásán alapul, miközben erre az újra-alkotásra vagy újramegjelenségre nem lehet azt állítani, hogy pusztán ismétlés lenne, hiszen a nyomában nem egy, az eredetivel mindenben tökéletesen azonos jelenség (*duplum*) jelenik meg. A képi értelemben vett reprodukció megfelel annak, amikor egy állat barlangban fennmaradt őskori képe az adott faj mindegyikét reprezentálja.

De egy ilyen kép – a genetika törvényei szerint értelmezve – reprezentálhatja-e azon állapotokat is, amelyek e kép elkészülte után jöttek a világra? Nem keletkezik-e ellentmondás a megmutatkozó és megmutatkozása viszonyában, amelyet az idő dimenziójának a képbe keveredése okoz? Bármely esetben lehet képe egy még nem létező dolognak, vagy csak a tervek esetében lehetséges a megmutatkozás meg-

1984. 85. o.). A tükröződés esetében azonban a „másikat” a tükörkép jelenti, amely tükörkép azonos a tükrözőttel és egyben annak észlelőjével. A tükrözőtt tehát önmagára ismer tükörképében „másikként”. Ez az önmegismerésnek egy kivételes lehetősége és igazolása.

mutatkozóval való viszonyának a megfordítása? Ez a kérdés egészen a lét és a létezés ontológiájáig hatol el.

A tervek alapján úgy tűnik, hogy lehetséges az ilyen megfordítás. Lényegében a gének is tervek, az élővilág tervei a jövőre nézve. Nemcsak az élet *reprodukciója*, de az ember által alkotott tervek és az emberi elme működése is azt bizonyítja, hogy nem kizárólag a már létező dolgoknak lehetnek képei, hanem a még nem létező dolgokat az időben megelőzhetik a képek. A DNS-láncolat ugyan nem optikai képen alapuló terv, ám mégiscsak terv, a természet terve, s ha a lenyomattal együtt értelmezzük, úgy tűnik, előbb-utóbb a kép fogalmánál találhatjuk magunkat. Ha valóban így lenne, azt kellene mondanunk, hogy a kép a létezés egy módjaként, az emberi látás, tekintet és intelligencia nélkül is létezik. Azonban már korábban kijelentést nyert, hogy képekkel csak az ember rendelkezik, azaz csak az ember számára léteznek képjelenségek. Igaz, a DNS-láncok, reprodukciók, lenyomatok stb. is csak az ember számára létező dolgok vagy szimbólumok.

A tervezés azonban a természetben felismerhető képekre; a tükröződésekre, vetületekre nem igaz. Habár az ember nélkül is létezik azon optikai jelenség, amelyet tükröződésnek hívunk, ám ebbéli minőségében ez a jelenség az emberi látáshoz és tudathoz kötött. Ha további példát keresünk, kiderül, hogy a biológiai reprodukció (a gének által hordozott információk és minták) mellett elsősorban az ember által alkotott képek előzhetik meg – mégpedig az elmében keletkező kép formájában – tervként a megmutatózókat. Ebben az esetben a jelenbe állítás egy időtényezőt tartalmaz, amelyben a megjelenített képe, azaz megmutatózása megelőzi magát a megmutatózót.¹⁹ Mindez úgy hat, mintha az idő iránya megfordítható lenne. Ez azt jelenti, hogy az emberi elme a múlt mellett a jövőt is bevonta a jelenbe. A terv ugyanis képként, pontosabban mondva a jövő *mintaképeként* viselkedik, mégpedig annak ellenére, hogy a múltból táplálkozik.

Ezen a ponton egy pillanatra meg kell állnunk, hogy reflektáljunk saját eddigi gondolatmenetünkre. Ha ugyanis most visszatekintünk az eddig leírtakra, akkor azt tapasztaljuk, hogy abba szinte észrevétlenül ugyan, de már bevontuk Mitchell többi kategóriáját is. Ez alighanem annak a jele, hogy mindegyik kategóriából át lehet járni a többibe, vagy egy még erősebb állítás, ha azt mondjuk, hogy e kategóriák nem állnak magukban, hanem egymásra hagyatkoznak, egymást segítik a létbe, vagyis nem választhatók el egymástól, mert az emberi létezés ismeretelméleti és talán ontológiai hálójának a részét képezik.

Azt már láttuk, hogy minden képi kategóriának alapja és feltétele a „látás képe”, a vizuális érzékelés és a természetben látható képek. Most viszont azt tapasztaljuk, hogy az elme más képei, így az emlékezet, a fantázia, az álom stb. képei is az ember által létrehozott képalkotások feltételei közé tartoznak. De az ember által alkotott képek ugyancsak visszahatnak a többi képfajtára, azok használatára és értelmezésére.

¹⁹ Egy terv megvalósítása felfogható úgy is, hogy a terv az eredeti, a mintakép, amely a térben három dimenzióban megismétlésre kerül. Ezt a gondolatot annál inkább elfogadhatjuk, mert ahogyan a szavakban és mondatokban egy gondolat, úgy ebben az esetben a terv vetül ki a „taktilis valóságba”.

Miként ezt a természetes és a mesterséges képek természeti törvényekben, főleg az optikában való gyökerezése igazolja, végső soron minden képnek természeti alapja van. Az emberi látás folyamatának és a természeti törvényeknek az ismerete nélkül nem érthetjük meg az egyes mesterségesen létrehozott képtípusokat sem. De ha így van, akkor miért csak az ember képes a képek használatára és előállítására?

Továbbá ha az egyes képfajták egymástól függenek, akkor ez jelenti-e azt is, hogy egymásba átalakulhatnak? A természeti tükröződések, a vetületeket éppen úgy, mint az ember által előállított képeket, vizuálisan érzékeljük, aminek hatására ezek elmeképekként jelennek meg. A transzformáció azonban nem korlátozódik a képekre, de még csak a vizualításra sem, hiszen tudjuk, hogy a jeleknek és a jelek olyan rendszerének, amilyen a nyelv, milyen nagy hatása van a látásunkra, s azon keresztül a képi jelenségekre. Így a hangok is hatnak látásunkra, miként a látás is befolyásolja a beszédhangok értelmét, jelentését.

Mínthogy a hétköznapi látás folyamatában nem különülnek el egymástól a testi létet megjelenítő vizuális formák és jelek (jelalakok), amelyek polarizálva a képi jelenbe állítás és az absztrakt reprezentáció közötti különbséget hordozzák, meg kell vizsgálnunk, hogy a korábbi korokban mi is lehetett a helyzet a képek és a jelek viszonyával. Úgy véljük, a képek értelmezése és használata összefügg a társadalmak fejlettségével, hiszen mozgóképek rögzítésére és pontos visszajátzására a XX. századot megelőzően nem kerülhetett sor.²⁰

Mitchell rendszeréből jól kiolvasható, hogy ahogyan a képtípusok ismertetésében és jellemzőik feltárában haladunk előre, a társadalmiság szerepe egyre jobban kidomborodik, hiszen a tárgyak, az elvont gondolkodás és a technikai képek egyaránt az ember társadalmi létének (dimenzionáltságának) köszönhetően jelennek meg,

²⁰ Az újra megtekintett képek esetében felmerül a kérdés, hogy ez az újabb szemügyre vétel minek tekinthető? Hiszen a hordozófelületen rögzített képjelenségekkel való újbóli találkozás a rögzítettségük ellenére új szituációban, új körülmények és viszonyok között történik meg. A helyzet megváltozásához és az újraértékeléshez elegendő, ha a viszonyt alkotó egyik összetevőnek, például a néző személyének a szellemi-lelki állapotában valamilyen változás következik be. Ennek hatására a képjelenség másféle megítélésben részesül. Különösen vonatkozik ez az olyan időben is kiterjedő képjelenségekre, mint a filmek és a számítógépen rögzített felvételek. Ezek észlelésekor felmerül a kérdés, hogy ismételt megtekintésük esetében reprodukciót, replikát, másolatot vagy sokszorosítást kell-e látnunk, hogy tehát az ismétlés pusztán a korábbi megtekintés tekintetében jelent-e ismétlést, vagy valamilyen új minőség keletkezését jelenti? Egy mozgókép ismételt megtekintése más feltételek között történik meg, mint az első észlelés alkalmával, hiszen már tisztában vagyunk a történet és a kép változásaival. A képek létmódja, azaz társadalmi működése tekintetében, vagy másként kifejezve a képek játékában a játék és a játékos egyforma jelentőséggel vesz részt, Hans-Georg Gadamer elgondolásával szemben véleményünk szerint sem a játéknak, sem a játékosnak nincs elsősége a másikkal szemben (Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984. II. fejezet: *A műalkotás ontológiája és ennek hermeneutikai jelentősége*, a) *A játék fogalma* 88.). A játékosok játékra tett hatását éppen úgy figyelembe kell venni, mint azt, hogy a játék szabja meg, miként játszhatnak a játékosok. Ezért minden játék alkalmával ugyanaz a játék kerül játszásra, de minden játék egyedi vonásokkal is rendelkezik.

azaz lépnek be a jelenségek körébe. Ebből adódik, hogy már az első két kategória képtípusainak az értelmezésekor bevontuk az értelmezésbe az emberi elme privát képeit is, amelyeket Mitchell *mentális képek*nek nevezett (*álmok, ideák*). Nemcsak a különböző képtípusok megkülönböztetésének van jelentősége, de úgy tűnik, az összefüggéseknek, egymásba történő transzformációiknak is.

Azonban a *leírások*kal, amely a rendszer negyedik tagja, megint problémáink akadtak, mivel ezt véleményünk szerint Mitchellnek az utolsó kategóriába, a verbálisba (metaforák) kellett volna beillesztenie. A leírások nyomán (amennyiben írott szövegekként értelmezzük őket) kétségtelenül képződ(het)nek bennünk elmeképek. De ezek a képek a nyelvi információk nyomán, elménk reflexiója következtében keletkeznek. E képek kiegészítik a verbális nyelvi tartalmakat, szigorú értelemben mégsem tekinthetők nyelveknek, mivel másodlagosan, a nyelvi információk hatására jönnek létre. A leírások viszont nem tekinthetők azonosnak a nyomukban az elmében keletkező privát képekkel. A képi reflexió éppen úgy az elme munkájának következménye, mint amikor egy képjelenség esetében nyelvi tartalmakkal egészítjük ki egy képjelenség látványát, hogy az értelmesként, jelentések hordozójaként jelenjen meg. Ahogyan a szó is mutatja, a leírás írás, amelynek rendszere lineáris, és a nyelv szerkezetének van alávetve és a nyelvhasználatnak engedelmeskedik.

Az elmében létrejövő képzeleti képek térbeli és időbeli kiterjedésükben meghatározhatatlanok. Semmilyen megkötés nincs, hogy meddig tekinthetők közvetlenül az adott nyelvi kommunikációhoz kapcsolódónak, s mikortól kezdenek önmagukra reflektálni és önálló életet élni. Keletkezésüket és eltűnésüket nem tudjuk sem megragadni, sem rögzíteni, mert amint erre figyelünk, azonnal megváltozik tudatunk tárgya és tartalma. A nyelvi információkra adott privát képi reflexiókat ezért külön tárgyaljuk és kizárjuk annak lehetőségét, hogy azonosítsuk a nyelviséggel és együtt tárgyaljuk nyelvi képzeleteinkkel. De nem mondunk le róluk teljesen, hanem az olyan elmeképek kategóriájában helyezzük el őket, mint a képzelet, az emlékkép, az álom. A nyelvi értelem vagy más jelek nyomán felvillanó elmeképeink azonban nehezen bizonyíthatók, hiszen mint említettük, ezt a képtípust inkább csak feltételezzük, de nem tudjuk megfigyelni, minthogy olyan privát képeink közé tartoznak, amelyek dokumentálhatatlanságuk miatt tudományosan ma még bizonyíthatatlanok. Hasonlóképpen egy szó vizuálisan, írásként felbukkanó elmébeni képéről is nehéz lenne megmondani, hogy képet látunk, vagy egy képzetünk bukkant fel elmeműködés-ként? Ezért csak kiváltójukat, a valamit szavakkal (jelekkel) leíró nyelvi megnyilvánulásokat vonjuk ki a képek köréből, mint olyan jelenségtípust, amely eredetét tekintve nemcsak nem képi, de még csak nem is vizuális jelenség, amely azonban a tapasztalataink alapján úgy tűnik, hogy képes bizonytalan státusú képszerű jelenségek elménkben való felvillantására.

Minthogy szeretném megőrizni írásom koherenciáját, egy gondolat erejéig vissza kell térnem a látás alapjait jelentő vizuális megismeréshez, amely nem az ember speciális adottsága, minthogy az állatok nagy része is rendelkezik a látás képességével. Abban is közösek vagyunk az állatokkal, hogy az ő látásukat is befolyásolja elméjük működése, egyes fajok alighanem elmeképekkel is rendelkeznek. A legnagyobb

különbség az ember és az állatok között az, hogy az utóbbiakat az ember társadalmisága egészen másként befolyásolja, mint ahogyan az egyes állatfajok ökoszisztémában való jelenléte az emberi társadalmat.²¹ Ezen a módon azonban olyan jelenségekkel és körülményekkel, azaz létfeltételekkel állítják szembe az egyes fajokat, amelyekkel azok nem képesek megbirkózni. De ennél fontosabbnak tartjuk annak az összetett létmódnak a megemlítését, amely társadalmat ugyan nem, de a természetihez hasonló komplexitást biztosít ezeknek az állatfajoknak is. A természetben a környezővalóság komplexebb megértése irányába ható nyomás szorította az állatok jelentős részét abba az irányba, hogy kifejlesszenek egyfajta kommunikációt és fajon belüli csoportos együttműködést. Ami ebből számunkra igazán fontos, hogy az egyéni tapasztalat és a faj kollektív ismeretei mellett az állati megismerésben a jel és az érzéki egység, a képszerűség különbsége is visszavezethetővé válik biológiai eredetűre. A látásban megvalósuló érzéki egység, avagy komplexitás kétségtelenül képszerű. Azonban ennek az érzéki egységnek a jelekre történő felbontása, valamint a jelek jelentőségüknek megfelelő elkülönítése a megismerés két eltérő irányát jelöli. Egyrészt a látás kitágítása történik meg, amelynek eredményeként a szem a tér nagyobb egységéből több jelet képes magába fogadni, miközben a környezetet pásztázó tekintet a részeket egy vizuális egységgé, látvánnyá állítja össze. Az ezzel ellentétes látástevékenység alkalmával viszont leszűkül a látásban adott terület és az így nyerhető információk mennyisége a tér egy kis szegmentumára koncentrálódik. A figyelem a részeire bontja a látványt, kiválasztja és megkülönbözteti az egyes jelekként értelmezett vizuális egységeket. A látási aktus alkalmával a szem a környezővalóságból érzéki egységeket alkot, miközben a figyelem folyamatosan terelődik át az egyik pontról a másikra. Eközben a tekintet szelektál és a térnek mindig egy másik pontjára koncentrál. E két ellentétes szemmozgás és figyelem teszi a látás időbeli folyamatát megbízhatóvá.

Mindkettőről – a részek sokaságáról és az egész egységről – tudjuk, hogy fontos összetevője a megismerésnek, s egyaránt alkalmasak arra, hogy belőlük kiindulhassunk a másik irányába. Az általánosan ismert mondás szerint „nincsenek részek az egész nélkül, és nincs egész részek hiányában.” A megismerésben ez olyan dilemmát jelent, amelyet egyszerre kell megoldania minden fajnak és a fajon belüli egyedeknek.²²

Habár a forma és az alak is részekre bontható, mégis reprezentálja azt az egységet, amelyet egy-egy ezen a módon detektált jelenség a maga egészléttel

²¹ Az állattartás kialakulásával az ember egyes fajokat kiemelt korábbi ökoszisztémájukból és egy mesterséges, általa irányított, azaz társadalmazított létmódba állította bele. Az így kiemelt állatfaj azonban teljességgel kiszolgáltatottá válik az embernek, ami a faj formai és egyéb jellemzőinek a megváltozását is maga után vonja. A kiemelés és alávetés aktusa viszont egy mesterséges ökológiai rendszer kialakítását eredményezi.

²² Az emberrel ellentétben a mesterséges társadalmi ökoszisztémában élő fajokra jellemző, hogy érzéki képességükből jelentős mértékben veszítenek. Habár ez az emberre is jellemző, ám az ember más módon, például az eszközeivel és elméjének segítségével kompenzálja érzéki képességeinek gyengülését. A képijelenség is az ember elmetevékenységeivel kidolgozott és alkalmazásba vett eszközeinek az egyike.

jelent.²³ Az érzéki egységet azon fizikai állapot reprezentálja, amelyben a test formájának és létállapotának az érzékelése játssza a főszerepet. A megmutatkozó testet a környezővalóságtól elkülöníthető formaként vagy alakként, azaz önálló érzetegységként jeleníti meg a rá fókuszáló tekintet, s ragadja ki és különíti el környezővalóságától, hogy az számára valóként jelenhessen meg.

A ragadozók és prédáik egyaránt jól olvassák egymás jeleit és képesek értelmezni környezővalóságukhoz való viszonyukat is. E jelek azon vizuális komplexitásban (amit az észlelés képének hívunk) fedezhetők fel, amelyet a látás a környezővalóság vizuális egységeként biztosít a faj egyede számára. Azt a jelenséget, ami a látványt és a képet érzéki egységgé avatja, míg a jeleket részekként teszi érzékelhetővé, úgy kell megérteni, hogy jel és a kép viszonyának a megfordítása nem képzelhető el. Vagyis a jel részként még abban az esetben sem tartalmazhatja a képi megmutatkozást, ha a formát vagy az alakot a saját jelentéséhez igazítja. Az alak és a forma az állandóságot, stabilitást képviseli a rajta felismerhető és létállapotot megváltoztató jelekkel szemben. Állandóság és változás egyszerre, egymást kiegészítve teszik lehetővé a felismert és megértett formák és alakok *létére* és egyben a *létállapotára* való ráismerést. Az időbeli kiterjedést, a létezés mindenkori jelenpillanatát a formába illesztő jel átértelmezi, és ezáltal egy másik, egy módosult, a mérceként használatos normál létállapothoz képest „torzult” érzetegységet állít a formára vetődő tekintet elé. Az érzéki jel segítségével az értelmezés az érzéki egységet „átszínezi”, és új, a pusztán jelenlétet meghaladó tartalommal telíti. Kiemeli a látható forma vagy alak és környezővalóságának viszonyát a jelek nélkül közömbös létadottságából, hogy azt az érzetegység részévé avassa.

Azt ezen a módon keletkező alak vagy forma látványának – és annak vetületeként a képjelenség – egészen belül mindig a jel a legkisebb értelmet hordozó rész, amely meghatározott viszonyban áll a többi jellel és a látvány egészével. A képek ezen módon történő megközelítése kétségtelenül nem fér bele Mitchell rendszerébe, ám ha a képek azon csoportját akarjuk megérteni, amelyet az elmében keletkező, ám a társadalom működése nyomán lehetőséggé váló képek reprezentálnak, akkor egészen e képek keletkezéséig kell visszamennünk. Amennyiben az állatok látnak és egyes fajok az érzékelt látványból képesek kiválasztani a számukra lényeges érzéki jeleket, úgy ebben a tekintetben az ő látásuk mindenképpen közös alapot jelent az ember látásával és gondolkodásának érzéki alapjával.

Azonban hamar belátható, hogy a látás sem egyetlen pillanat egységében ragadja meg a környezetet, hanem az idő dimenziójában. A megmutatkozások elsősorban,

²³ A forma egysége minden természeti létmódot és emberi tevékenység nyomán keletkező jelenséget áthat. Nemcsak az állatoknak, de a növényeknek is egységes létformát tulajdonít az ember. Habár a képeken a fák gyökerét többnyire nem jelenítik meg, mivel azok nem láthatók, mégis tudjuk, hogy azok részét képezik a növényeknek. Amikor kezdtek növényeket is képi szituációk részeként a képekbe illeszteni, azon dilemma elé kerültek a képalkotók, hogy megjelenítsék-e a növények e takarásban lévő részeit is, s ezzel felbontsák-e azon egységes járófelületet, amely minden más értelemben a létező formák hordozója, vagy hagyják meg a vizuális tekintet elől elzártnak a növények eme részét, lemondva a forma egységéről.

bár nem kizárólagosan, a jeleknek köszönhetően térbeliként és időbeliként jelennek meg. Az egyes időegységeket jelző pillanatok feltételezett érzéki-képi totalitása feloldódik a *látványfolyamban*, azaz a látás átfogó téri egységet magába foglaló időbeli folyamatában, s az elme vagy a tudat számára nem különülnek el különálló „kép- és létkockákra”.

De a térben való kiterjedést is képesek vagyunk részekre osztani, ami azt jelenti, hogy a térrel való bánásmódunkba eleve bele van építve egy bizonyos, már az állatok szintjén is működő vizuális térismeret. Az érzékelő a figyelmével emeli ki a látványból és elkülöníti a különböző, a rá vonatkozó jeleket. A természetben fellelhető képekre (tükröződések, vetületek) azonban csak a főemlősök reflektálnak. A csimpánzok előszeretettel nézegetik tükörképület a vízben, s miután rendelkeznek bizonyos fokú éntudattal, tisztában vannak a tükröződés képvoltával, a tükörkép különleges jelenségével. A nézelődés alkalmával a tükröződésből kiemelik saját alakjukat, arcukat, amellyel játszanak is. De azt nem jelként különítik el, hanem képként, azaz érzéki-formai egységként. Ugyanakkor korlátozott arcminimikájukkal arcuk képét megváltoztató jeleket hoznak létre, grimaszolnak, első végtagjaikkal saját mozdulataikra reflektálva gesztikulálnak, amely jeleknek az érzékelésével öntudatukat erősítik meg, hiszen úgy játszanak saját kép- és jelalkotó képességükkel, hogy eközben információkat szereznek önmagukról. Arcuk képének látványa egyben önmegismerésük és öntudatuk eszköze és bizonyítéka.

Ám a legintelligensebb majomfajták sem képesek képek előállítására. Ez a *homo sapiens* privilégiuma. A majmok felismerik a képet, mivel környezővilágukban is találkozhatnak ezzel a természeti jelenséggel, s mint önálló jelenségcsoportot képesek elválasztani más jelenségektől. De csak az őskori, már önálló fajt alkotó ember, a *homo sapiens* próbálkozott meg képek előállításával. E próbálkozások nyomait fedezhetjük fel a barlangok falain. Ez azt jelenti, hogy optikai jelenséggé létezik a vetület és a tükröződés, de annak elkülönítése és fizikai jelenséggé történő értelmezése már egy speciális emberi adottság és képesség. Ezzel elérkeztünk ahhoz a történeti fordulóponthoz, ahol a képeknek egy új típusa jelent meg, az ember által alkotott kép.

Ez a megközelítési mód kétségtelenül történeti (antropológiai és archeológiai), amely annak ellenére eltér Mitchell módszerétől, hogy Mitchell művészettörténész volt, s a történeti módszerek inkább lehetnek jellemzők az ő megközelítésére. De mégiscsak szükségünk van arra, hogy azoknak a képtípusoknak az eredetét és egymással való kapcsolatát megértsük, amelyek családi rendszerében e képek korunkban önálló kategóriákat alkotnak, s amelyekre a történeti szempontokat figyelmen kívül hagyó értelmezési mód nem adhat megfelelő magyarázatot. Az emberi képességek, majd pedig a társadalmiság olyan lehetőségként jelennek meg a képek fejlődéstörténetében, amelyek a *homo sapiens*hez és annak életformájához köthetők.